وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس/ سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر

إعداد الطالبة: يعقوبي قدوية

لجنة المناقشة:

أ . د . كاملي بلحـــاج: أستاذ تعليم عالي (جامعة سيدي بلعباس) ..... رئيسا

أ . د . عقـــاق قادة: أستاذ تعليم عالي (جامعة سيدي بلعباس) ..... مشرفا ومقررا

د . لـخضـــر بركـة: أستاذ محاضر "أ" (جامعة سيدي بلعباس) ..... مناقشا

د . رابحي عبد القادر: أستاذ محاضر "أ" (جامعة سعيدة) ..... مناقشا

د . بوطرفاية مصطفى: أستاذ محاضر "أ" (جامعة تيارت) ..... مناقشا

د . مصابيح محـــمد: أستاذ محاضر "أ" (المركز الجامعي تيسمسيلت) ..... مناقشا

السنة الجامعية : 1436/1435هـ ❖❖ 2014 / 2015 م

كلمة شكـــر

لا يسعني في هذا المقام إلا إرجاع الفضل لأهله والاعتراف بالجميل والشكر لأستاذي الأستاذ الدكتور عقاق قادة الذي غمرني بفضله وحلمه وطيب خاطره ورحابة صدره فكان المتعهد لي ولم يدخر جهدا ولا مساعدة إلا وبذله، فكان المرشد لي بأخلاقه وعلمه فاستلهمت منه البحث العلمي صبرا ومصابرة وعملا وحبا وشوقا وإرادة وتوضعا، فوجدت فيه المرشد والموجه المقوم جامعا بين وقار العلماء وهمة الشباب أدامه الله لنا وجزاه عنا خيرا.

كما أتقدم بالشكر والامتنان للجنة الموقرة التي تجشمت عناء قراءة البحث وتصويبه وتقويمه.

وشكري الخالص لوالدي الدكتور مرسي رشيد الذي تعهدني علميا ورعاني أدبيا، وكل الشكر للأخت الصديقة الدكتورة شريف سعاد والأخ الدكتور خلف الله بن علي.

وكل زملائي الأساتذة بالمركز الجامعي تيسمسيلت.

الإهـــــــداء

كلما اتسعت المحبة ضاقت اللغة حياء

ما نزلت ألمس عبق غيابك الحاضر شوقا

يبكي الفراق المبكر أبي رحمه الله

إليك بين قوة الصمود الشامخ وألم المعاناة

الجارح وتدفق المحبة الحاني أمي

ثم أمي ثم أمي .

إلى كلي وعزّي ومحبتي وسكني الغالي عبد الله إلى بضعتي آية الرحمن وأمل مرام أدامهما الله لنا .

إلى أحبتي أمينة ومرابح وسندي بعد الله إخوتي الأحباء .

إلى كل صديقاتي الطيبات وكل من مد لي يد العون والمساعدة

قدويـة

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة:

احتل الانشغال بمفهوم الكتابة باعتبارها تجاوزاً للمنجز الفني للنصوص الإبداعية والنقدية العربية القديمة حيزاً هاماً في الدراسات النقدية المعاصرة، حتى صار الحديث عن الكتابة والإبداع والتجاوز والمغايرة والتحول والثبات من المسلمات والمتعارف عليه، غير أن مفهوم الكتابة ظل يثير أكثر من تساؤل وإشكال، ذلك أن مصطلح الكتابة مهما بدا متداولاً، إلا أنه يحمل كثافة في دلالته وبعده المعرفي، ولكل مفهوم –مهما تقادم– إمكانية التحول والتجرد، وله أيضاً فرصة الانتقال من المتعارف عليه دلالياً، إلى ما وراء ذلك من دلالات ممكنة ومحتملة، غير أن رؤيا تحوُّل مفهوم الكتابة في الثقافة العربية، مسألة في غاية الدقة والخطورة، ذلك أن تحويل المفهوم وتجاوزه لا يعني تبسيطه وتجريده، وإلغاء كثافته بل يعني إثراء توسيعه، بفتحه على أفق وأبعاد جديدة وتوسيع دائرة دلالته الممكنة والمحتملة.

يعد المشروع النقدي العربي المعاصر، مراجعة للمسلمات النموذجية للكتابة العربية، سواء على صعيد الإنتاج الإبداعي أو النقدي، محاولا التأسيس لمفاهيم جديدة، وقد نظر الكثير من النقاد المعاصرين إلى المجهول والمحتمل مقابل التقليدية التي نظرت وتنظر للقول المعلوم، وهذا ما أتاح تفجير الكثير من الحدود وتجاوزها في النظرة الموروثة، كما أتاح الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شاسع غائم، قلما يجرؤ النقاد العرب على الخوض فيه.

تقوم الكتابة في جانبها الطليعي اليوم على التجريب المتفتح والخصوصية الإبداعية، وهي تبعاً لذلك خصوصية الذات المبدعة، لا خصوصية التراث أو الاتفاق أو التواضع، والكتابة سير في فضاء الحرية وتأسيس له في آن، أي أنه تحرك دائم في اتجاه ما لا ينتهي، وفي هذا ما يجعل الكتابة استقصائية، خارج المعطى المحدود والمحدد، أي ما يجعل منها مشروعاً لا يكتمل إلا جزئياً، شأن الإنسان المبدع، وهذا ما يحاول المشروع النقدي العربي المعاصر إنجازه من خلال رواد الحداثة والتجاوز والتخطي، وقد ركزنا في بحثنا هذا على أدونيس ومحمد بنيس ولطفي اليوسفي.

تحاول الدراسة استقصاء البحث في التحرر من سلطة التراث، لا من التراث كإنتاجية مبدعة، ومحاولة التأسيس لكتابة متفتحة، فضاؤها الحرية وممارسة التجريب، كفاعلية شعرية تمهد الطريق نحو عالم ديناميكي متحرك بشكل دائم لا حدود لنهايته.

حمل المشروع النقدي العربي المعاصر في صُلبه سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد فكرية وثقافية تعيد طرح أسس مساءلة الذات والوجود، وتخضع لآلية الكشف والخلق من أجل بناء حوار منتج مع مختلف أشكال الأثر المكتوب، وحتى النابع من الوعي واللاوعي الفردي والجمعي.

وبهذا فإن الحديث عن مفهوم الكتابة في المدونة النقدية العربية المعاصرة، اقترن بضيق الأشكال المتاحة إبداعياً وبالأزمات والقضايا العربية، وبمشكلاتها الثقافية، وبالحداثة ومعايير الجدة والريادة، ورؤى التجاوز والمغايرة، فتحولت الكتابة إلى إشكالية تراكمات فكرية وفلسفية معبرة عن ما يعج به الواقع من تناقضات.

ولعل هذا ما جعلنا ننجذب نحو العنوان الموسوم بـ«مفهوم الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر»، وتحديداً عند أسماء نقدية مخصوصة شكلت سمة فارقة في الرؤيا النقدية العربية المعاصرة، أمثال أدونيس ومحمد بنيس ومحمد لطفي اليوسفي وغيرهم.

لقد حاول هؤلاء النقاد أن يؤسسوا لمفهوم جديد للكتابة يتوافق وطبيعة التجربة الإبداعية المعاصرة، باستعادة الإبداع العربي وتقديمه بذائقة حديثة ورؤيا معاصرة وإضاءة جوانبه الكونية، وتجاربه الإنسانية من حيث هو تجربة إنسانية وإبداع فني، فمفهوم الكتابة لا يرتبط بالحداثة أو المعاصرة والتقليدية، وإنما بما يسمى بالتجاوز والتخطي والتحول وفق معايير توازن بين الثابت والمتحول في المدونة النقدية المعاصرة؛ بما يتيحه ممكن التجريب إلى تداخل الأشكال الكتابية في نمط جديد لم يتحدد بعده الإصطلاحي بعد، وإن تواطأ عليه النقاد والمبدعون بمصطلح (الكتابة).

إن المتتبع للتطور الحاصل في المدونة النقدية العربية المعاصرة، يلحظ هذا التضارب الحاصل في المفاهيم، خاصة إذا تعلق الأمر بمفهوم الكتابة، النشأة والتحول وإشكاليتها، فإن الصيغة الهلامية تطغى على أغلب المفاهيم النقدية المعاصرة، وبغية استجلاء معالم المشروع النقدي المعاصر المؤسس لرؤيا جديدة للكتابة، أو على الأقل يبدو ويهفو لذلك.

تأسس النقد العربي المعاصر على محور المغايرة والتجاوز والرفض والثورة على ما هو سائد وثابت، إنه بحث في عالم من التناقضات والتوافقات التي تحمل بداخلها ذلك الغموض الساحر.

إن أهم ما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع بالإضافة إلى ما ذكرناه آنفاً، وهو تعامل المدونة النقدية العربية المعاصرة مع التراث العربي القديم، ومع النقد العربي الحديث، وفق رؤيا تتأرجح بين التأييد

والرفض، فتارة ينطلقون من التراث، باعتباره التأسيس الأول للنقد العربي، وأخرى يخرقون معظم المفاهيم التراثية ويتجاوزونها، باعتبارها قواعد جامدة تحد من إبداعية وشعرية الكتابة، وفي مسافة المابين تتكشف مفاهيم أخرى تبدو في أحايين كثيرة غامضة ملتبسة، نتيجة الرؤيا المعاصرة التي تتأسس على هذه النماذج الغريبة والمعقدة، وهذا الانصهار المثير بين الثقافتين الغربية والعربية.

ينكشف مفهوم الكتابة في المدونة النقدية العربية المعاصرة، وخاصة عند الأسماء التي ذكرناها، وكأنه مفهوم أضاف لما هو سائد في الثقافة العربية، ذلك أن النقد العربي المعاصر يهدف إلى إنجاز مشروع نقدي أدبي مغاير يتميز بأسس ثابتة وأخرى متحولة، وهذا ما جعل المشروع النقدي العربي المعاصر متميز بالخصوصية والرؤيا الفكرية والفلسفية المغايرة، وبما أن الكتابة تشكل محور الجدل النقدي قديماً وحديثاً –من حيث النشأة والمصطلح والتحول والتجاوز– فإن النقد العربي المعاصر أولى الكتابة اهتماماً يكاد يكون كلياً باعتبارها منبع انبثاق باقي الإشكالات النقدية، على الرغم من أن هذا المفهوم ظل مندساً مستتراً في المدونة النقدية العربية القديمة، دون أن يتجلى أو يتمظهر مصطلحاً وإشكالية.

إن الهدف الرئيس لهذا البحث هو الكشف عن إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر، من أجل استجلاء معالم التوافق والتنافر والاختلاف مع ما هو سائد في المدونة النقدية العربية.

ومن هنا فقد نظر النقاد المعاصرون للكتابة من منظور التجاوز الدائم لما هو عادي ومشترك وموروث وثابت، وعلى هذا الأساس كان الفعل المنتج أكثر أهمية من المنتج، فالمبدع هو من يمارس فعل الابتكار، لا فعل الاستذكار والإعادة، وهو من يكتب ويقرأ أو ينقد ضمن مفاهيم تتحرك وتؤسس للثابت، وبالتالي فإن مفهوم الكتابة ليس معطىً جاهزاً.

هكذا تتناسل الأسئلة، أين هي الكتابة بين القصد والرغبة، بين الجدية والالتزام، بين الخرق والامتثال، بين النظام والفوضى، بين المعطى والتساؤل، بين الحوار مع الماضي والانقطاع عنه، بين الخلاف والكشف وبين الثبات والتجاوز؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، ومن أجل مقاربة هذه التساؤلات، اتبعنا خطة منهجية جاءت على الشكل التالي:

الفصل الأول الموسوم بـ: **الكتابة بين رؤيا المفارقة والمقاربة في الشعرية العربية.**

حاولنا في هذا الفصل رصد رؤيا الإبداع والكتابة ومفهوم الشعرية في المدونة النقدية القديمة والمعاصرة، رغبة منا في توضيح نقاط المفارقة والمقاربة بين طبيعة رؤيا الكتابة الشعرية القديمة القائمة على الثبات، ورؤيا الكتابة الشعرية الحداثية القائمة على التحول والتجاوز، من أجل توضيح نقاط الاختلاف والائتلاف بينهما. فتطرقنا إلى سلطة المعيار قديما والمتمثلة في عمود الشعر وكيف استطاعت أن تفرض على المبدع نظاما وتقعيدا شعريا مسبقا يُلْزَمُ بتقليده ومحاكاته ليبقى ضمن دائرة الشعرية العربية القديمة، كما حاولنا تبيين أن كل خرق أو تجاوز لهذا النظام هو خرق للشعرية العربية وخروج من دائرتها. كما بينا كيف شكَّل النص القرآني نموذجا بلاغيا متعاليا.

فيما تناولنا في عنصر لاحق كتابة التجاوز وكيف استطاع المبدع زعزعة سلطة المعيار وتجاوزها إلى اللاسلطة؛ حيث تمكن المبدع من تجاوز ثبات ومعيارية ومنطقية القاعدة والنموذج إلى رؤيا أوسع هي رؤيا الإبداع، إضافة إلى تطرقنا إلى الكتابة ضمن رؤيا أوسع هي رؤيا الشعرية الغربية، ذلك أنه من غير الممكن فهم ومقاربة الشعرية العربية المعاصرة –الحداثية– دون الاطلاع على الشعرية الغربية وأهم منظريها وآلياتها الإجرائية. وتحدثنا عن الانزياح وتجاوز القاعدة ثم انتقلنا إلى الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر وإشكالية المفهوم في المدونة النقدية العربية وتعدد الترجمات. كما تتبعنا مفهوم الشعرية عند بعض النقاد العرب المعاصرين الذين شكلوا رؤيا مفارقة في كيفية تناول الشعرية وتطبيقها.

أما الفصل الثاني والمعنون بـ: **الكتابة وإشكالية اللغة بين الثبات والتجاوز**

فقد ناقشنا فيه فكرة الثبات والتجاوز، وكيف تعامل معها النقد العربي المعاصر، ثم تحدثنا عن الكتابة في علاقتها بلغة الإبداع وكيف تمكن المبدع المعاصر –الحداثي– من تجاوز الرؤيا القديمة التي تتعامل مع اللغة باعتبارها قواعد وأنظمة ثابتة تؤدي وظيفة تواصلية وفنية في الآن ذاته، إلى الرؤيا الشعرية الجديدة التي حررت المبدع من سلطة القانون والنظام اللغوي الصارم؛ حيث أصبح المبدع هو صاحب السلطة على اللغة يصرفها أنى شاء وكيف شاء.

ثم انتقلنا إلى جدلية الشعري والنثري وطبيعة المفارقة بينها، وكيف تعامل النقد القديم مع هذه الثنائية، وكيف سعى النقد المعاصر إلى تجاوزها وإعلان انتقاء الحدود بين الشعري والنثري.

وبعدها انتقلنا إلى الشعر وإشكالية النموذج المعياري، وكيف استطاع ولفترة طويلة من أن يشكّل النموذج المعياري للشعرية العربية، هذا النموذج الذي سعى المبدع والناقد المعاصر إلى تجاوزه والولوج إلى فضاء الكتابة المطلق.

بعدها وضّحنا كيف استطاعت الكتابة الحداثية تجاوز ثنائية شعر/ نثر إلى ثنائية أكثر وظيفة في تحديدها للرؤية الشعرية وهي ثنائية أكثر وظيفية في تحديدها للرؤيا الشعرية وهي ثنائية شعري/ لا شعري وأدبي/ لا أدبي، وقد وضحنا طبيعة هذه الثنائية من خلال شعرية الانزياح وشعرية الفجوة ومسافة التوتر والوظيفة الشعرية وتحدثنا عن شعرية العنوان ضمن رؤيا الكتابة الحداثية وعن جمالية التفاعل بين الوظيفة (الشعرية والمرجعية)، مما ولَّد اللغة الشعرية وتجاوزها للغة المعيارية واليومية والتواصلية وكيف تجاوز الخيال الشعري ما هو حسي مادي وارتاد فضاءات غيبية ميتافيزيقية فَوُلِدَتْ معه الصورة الشعرية بين هدم السابق الجاهز وإعادة البناء ضمن رؤيا التحول والتجدد إلى أن وصلنا إلى الغموض وكيف تحوّل من ضرورة شعرية حداثية وسمة فارقة فنيا، إلى تقييم عبثي مغلق ومبهم أدخل الكتابة في متاهة اللامعنى ثم انتقلنا إلى شعر النثر في الكتابة الحداثية وكيف تبلورت فنيا.

الفصل الثالث والمندرج تحت عنوان: **مأزق الكتابة بين الحداثة والتراث.**

كنا نهفو من خلال هذا الفصل إلى توضيح الصراع الدائم القائم بين الحداثة والتراث في نوع من التصادم والتلاحم والتنافر والتلاؤم، الذي يضع القارئ أو المبدع في منطقة وسطى يتجابه فيها طرفان متناقضان بالقوة نفسها، وكيف أصبحت نظرة المبدع إلى التراث تتراوح بين القبول والرفض والتقليد والتجاوز والتخطي والثورة والتمرد.

كما حاولنا مقاربة المعاناة والصراع الحاد الذي يعيشه المبدع العربي المعاصر في انجذابه إلى التراث باعتباره قيمة فنية وجودية تحقق كينونته وذاته ووجوده الشعري، وبين الحداثة باعتبارها تيارا يملك من القوة والجاذبية والإغراء والسحر والتحرر من كل قيد ما يجذبك إليه ويجعلك رهين أفكاره ورؤاه.

ثم وضحنا سلطة التراث على الكتابة وقدرته على التواجد في كل نتاج إبداعي عربي معاصر ماثلا مندسّا، مما يؤكد أن التراث العربي يمتلك سلطة متعالية على المبدع والناقد حتى وإن ادعى كلاهما القطيعة إلا أنها بقيت قطيعة وهمية، بعدها تطرقنا للكتابة المعاصرة الحداثية وتجاوزها للتراث وإلى شعرية الرؤيا في الكتابة الحداثية، ومفهومها وماهيتها وتأثيرها الطاغي والسحري على الكتابة الحداثية، فالرؤيا الحداثية

هي رؤيا التجاوز التي أطرت أفق الكتابة الحداثية. وقد تطرقنا إلى مغامرة الكتابة الحداثية وكيف تمكنت الرؤيا الصوفية من أن تشكّل السمة البارزة للكتابة رغم أن الصوفية كرؤيا كلية تنبع من عمق التراث، إلا أن الرؤيا واللغة الصوفية (أسلبة التصوف) هي أكثر ملامح الكتابة الحداثية تجليا وشيوعا.

أما الفصل الرابع والموسوم بـ: **كتابة التجاوز ووهم الحداثة.**

حاولنا من خلال هذا الفصل مقاربة بعض مفاهيم التجاوز وكيف تجسدت نظريا عبر المقولات والتنظيرات النقدية،-محاولين قدر الإمكان- ملامسة بعض النصوص الإبداعية خاصة نصوص أدونيس لاقترابها واقترانها الجلي بمفاهيم التجاوز ورؤيا الحداثة، كما تطرقنا للتجديد وكتابة المطلق ذلك أن التجديد شكّل مظهرا طاغيا على الكتابة المعاصرة في تعامله مع الذهني والكلي والشمولي، وكيف تحولت الكتابة الحداثية إلى فكر وشعر، ثم انتقلنا إلى جدلية الكشف والخلق وكيف سعى المبدع المعاصر الحداثي لأن يكون كاشفا لسر الوجود وركيزته الأولى، وبالتالي يكون أكثر قدرة على التجدد والتحوّل والخلق الشعري، الخلق المختلف المغاير، ثم تحدثنا عن الحقيقة الشعرية من خلال التجريب اللغوي الذي يفتح أبواب المجهول والغيبي والميتافيزيقي، ثم بيان الكتابة وتأثيره على مسار التحول، فظهور البيانات في الخطاب النقدي المعاصر كان الإعلان المباشر على تحول رؤيا الكتابة والتجاوز لما هو قبلي جاهز ومقعّد، وهذا ما مهّد لظهور قصيدة النثر التي ولّدت أزمة الكتابة والنقد، فتتبعنا ظهورها وتعريفها وأهم ما أثارته من إشكاليات، وكيف شكلت التجلي الأبرز للحداثة في عبورها للأنواع الأدبية وتجاوزها المطلق للشعرية العربية القديمة وخلخلت نظام الكتابة الشعرية وإلغاء الحدود بين الشعر/ النثر، فتحولت إلى فتنة شعرية نثرية تتراوح بين التخمين والتأسيس، وأنهينا بخاتمة لهذا البحث حاولنا تحميلها مجمل النتائج التي توصلنا إليها.

أما المنهج الّذي استعنا به في تفحص القضايا المطروحة فقد تراوح بين الوصفيّ التّحليليّ، كون موضوعنا في نقد النّقد يهدف إلى التنقيب في ما أنتجه النّقد العربي الحداثي، وبين التّاريخيّ في بعض الأحيان لحاجتنا إلى تتبّع الظّاهرة النّقديّة زمنيّا.

فيما يخصّ الصعوبات الّتي صادفتنا، فلم تكن هناك صعوبات تذكر، اللّهم إلاّ كثرة المادّة العلميّة وتشعبها واستعصائها على الفرز والتصنيف أحيانا.

ولا يسعنا –هنا– إلاّ أن نتوجّه بأسمى معاني الشّكر والامتنان والتّقدير للمشرف الأستاذ الدّكتور قادة عقاق على رعايته لهذا البحث وقد كان له كبير الفضل في تذليل كلّ صعب وترشيد كلّ عصي، حيث حباني بتوجيهاته الثّمينة ونصائحه الألمعيّة فله منّي جزيل الشّكر والامتنان مرة أخرى، كما أتوجّه بالشّكر لكل من قدّم لنا يد العون على إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد .

سيدي بلعباس في: 01/محرم 1436

2014/10/25

قداوية يعقوبي

الفصل الأول

الكتابة بين رؤيا المفارقة والمقاربة في الشعرية العربية

1- الشعرية العربية بين سلطة المعيار وإشكالية الإبداع.

1-1- الكتابة والخطاب القرآني(الكتابة والنموذج البلاغي).

1-2-سلطة المعيار.

1-3- تجاوز المعيار.

2- الكتابة ضمن رؤيا الشعرية الغربية.

2-1- الشعرية الغربية, المفهوم والتحول.

3- شعرية الانزياح وتجاوز القاعدة.

4- الشعرية وجدلية تعدد المفاهيم.

5- واقع الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر.

5-1-الشعرية و إشكالية المفهوم في المدونة النقدية العربية.

5-1-1- شعرية كمال أبوديب.

5-1-2- شعرية لطفي اليوسفي.

5-1-3- شعرية عبد الله الغذامي.

5-1-4- شعرية صلاح فضل.

الكتابة بين رؤيا المفارقة والمقاربة في الشعرية العربية

1- الشعرية العربية بين سلطة المعيار وإشكالية الإبداع

يحيلنا الحديث عن إشكالية الكتابة وما تفرزه إلى إشكالية الشعرية العربية وبالتالي محاولة فهم الرؤيا التي تأسس وفقها الخطاب النقدي العربي ذلك أن معرفة البعد النظري الذي أسس لمفهوم النظرية الشعرية العربية سيوضح للباحث الرؤيا التي شكلت مفهوم الكتابة وخصوصيتها الشعرية.

تأسس النقد العربي على فرضية تصورية تنبني على ثنائيات محاولة رسم الحدود الشعرية لمفهوم الكتابة من خلال ما يوافق المعيار وما يفارقه ، وهذا ما تجلى فيما سماه النقد العربي "بعمود الشعر", الذي شكل مفهوم النموذج الكتابي الذي تنصهر فيه كل الشعريات العربية, فعلى اختلافها وتمايزها انصهرت في رؤية شعرية واحدة, نافية حدود الاختلاف والتمايز.

اهتمت الشعرية بالنص الفني المنجز بحثا عمّا يؤسس شعريته حيث ركزت وبشكل لافت على الجانب الشكلي, وقد أفرزت هذه النظرة الأحادية مجموعة من الثنائيات قام عليها النقد العربي القديم, ثنائية(اللفظ- المعنى), (الطبع- الصنعة), (القديم- المحدث), ووفق هذه الثنائيات قام المنجز النقدي بدارسة العمل الأدبي أو نقد فعل الكتابة والحكم عليه بالشعرية أو الخروج من دائرة الشعرية, ولم تبق هذه الثنائيات مجرد محاور نقدية وإنما تطورت وتحولت إلى قوانين صارمة تحكم الكتابة وتحاكمها.

هكذا تأسست الشعرية العربية وفق جدلية الرؤى الثنائية، وتحولت إلى قوانين وقواعد ثابتة يلتزم بها الشاعر وتتقيد بها الكتابة, باعتبار –هذه القواعد والمعايير- تحولت إلى نموذج الكتابة الشعرية, بها تقاس الشعرية ووفقها تحدد الفنية ومن خلالها تكتمل الرؤيا الشعرية.

إن المتتبع للنقد العربي يدرك أن الشعرية الكتابية تأسست عبر وظيفة الشعر لا ماهيته, ذلك أن النقد اهتم بالشكل الشعري وبما هو خارج فعل الكتابة, أكثر مما اهتم بالكتابة في ذاتها, باعتبارها فعلا وجوديا, ولعل هذا ما ولد فعل الثورة والرفض والتجاوز والتمرد على النموذج الشعري والمعايير الشعرية التي كرستها النظرية النقدية القديمة وقيدت بها الكتابة وألزمت بها الكاتب, فالكتابة المعاصرة والحداثية إبداعا ونقدا انبنت على رؤيا المفارقة والمغايرة والاختلاف, فيما تأسست الكتابة القديمة على المقاربة

والائتلاف وهذا ما ولد إشكالية الكتابة المعاصرة والنقد المعاصر, وأثارت الصراع بين ما هو قديم وما هو حداثي.

فيما كانت الشعرية العربية تؤسس لقوانين الإبداع, كانت تحاول تحديد ماهية الكتابة وتحويلها إلى صناعة، يقول ابن سلام الجمحي في تعريفه للشعر: «والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات»[1], وإذا كان صناعة فلابد أن تكون له معايير وقوانين واضحة وثابتة تؤطر هذه الصناعة وتحولها إلى علم يلقن ويعلم ويقلد ويحاكى حاله حال العلوم الأخرى, وبهذا تحول فعل الكتابة إلى صناعة تحكم عليها بالجودة والرداءة والجمال والقبح, فلما «كان الشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان, أحداهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة ومحدودة بينهما تسمى الوسائط»[2], وهكذا تحدد شعرية الكتابة وفق قوانين وقواعد الصناعة التي تحتكم إلى العقل والمنطق.

لقد بنت المدونة النقدية العربية القديمة قواعد شعريتها الكتابية على مرتكزات عقلية ومنطقية, متأثرة في ذلك بكتاب"فن الشعر" لأرسطو وانطلاقا من هذه المرتكزات عرف الشعر ووضعت حدوده وفق قواعد ثابتة, فالشعر«قول موزون مقفى يدل على معنى»[3].

لقد أسست الشعرية الكتابية العربية القديمة لنموذج ثابت, شكّل مقياس الجمالية والفنية وفرض هذا النموذج على الشعراء المتأخرين وفرض على المبدع نموذجا قبليا جاهزا ومسبقا, هذه المعايير التي اتخذت من الشعر القديم الأساس الأول لوضع المعايير الشعرية, وبهذا أصبحت إشكالية الكتابة المعاصرة هي البحث عن نموذج بديل ينفلت من كل معايير القبلية, فالشاعر قديما فرض عليه احتذاء النموذج الشعري, فقد «كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن وشرف المعنى وصحته, وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبدَهَ فأعزر ولمن كثرت سوائر أمثاله

1- محمد بن سلام الجمحي, طبقات الشعراء, إعداد اللجنة العلمية لنشر التراث العربي, دار النهضة العربية, بيروت لبنان, د.ط, د.ت. ص. 03.

2- قدامة بن جعفر, نقد الشعر, تح: عبد المنعم خفاجي, دار الكتب العلمية , بيروت لبنان, دط, د.ت. ص.64.

3- المصدر نفسه, ص. 64.

وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[1].

لقد أهمل النقد العربي القديم خصوصية الكتابة وتمايزها, واختلافها وائتلافها من مرحلة إلى أخرى, فإذا كان "عمود الشعر" باعتباره نموذج الشعرية العربية القديمة القائمة على الشعر الجاهلي, فإن حركة الإبداع تفرض التحول والتجدد, وتنفي التقليد والمحاكاة, وإعادة انتاج الكتابة والنموذج القبلي. قبل أن ينتقل النقد العربي القديم إلى الموازنة أو المفاضلة بين الشعراء, وحتى بعد ذلك نجد أن أغلب الجهود النقدية والآراء كانت في معظمها تنظر إلى القديم نظرة تقديس, تعلي من سلطته وتفرضها على كل حديث, ولا تستحسن الحديث ولا تمدحه ولا تدخله في دائرة الشعرية والفنية إلا إذا نظرت إليه من جهة مقاربته ومحاكاته وتقليده للقديم, الذي يعد النموذج الأول والأصل والأكمل الذي يمثل الشعرية الكتابية العربية.

وقد تبلورت سلطة النموذج القديم في أغلب المحاور النقدية التي أثيرت ولعل هذا الصراع تبلور وبشكل لافت في قضية الطبع والصنعة, والمتصفح للمدونة النقدية القديمة, يلاحظ انتصار النقاد القدماء لكل ما هو مطبوع على حساب الصنعة, فالمطبوع هو الفطري, الارتجالي, السليقي السمح المنقاد, أما المصنوع فهو المتكلف المزخرف المصطنع والمستكره, فالشاعر المطبوع هو من قال «من عفو خاطره, وأول فكرته»[2], فالطبع يشكل وفق الرؤيا النقدية القديمة حقيقة الوعي الشعري العربي, فهو النموذج وهو السلطة الإبداعية حيث يبقى المبدع ضمن الرؤيا الشعرية القديمة ويخرج من فضاء العقلية الشعرية المحدودة.

أما الصنعة فهي الابتداع والخروج على التقاليد الشعرية القديمة, حتى إن بعض النقاد اعتبروها مرادفة للكشف والخلق الحداثي, لقد شكلت الصنعة في بعض جوانبها فضلا عن استعمال غريب الألفاظ والصور وعدم وضوح الأغراض الشعرية, إمكانية خلق رؤيا شعرية جديدة وغامضة.

1- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني, الوساطة بين المتنبي وخصومه, تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي, منشورات المكتبة العصرية, صيدا, بيروت.د.ط,د.ت. ص.ص. 33-34.

2- المصدر نفسه, ص. 25.

لم يطرح النقد القديم إشكاليات فعلية تتعلق بماهية وجوهر الكتابة والشعرية, أو بفن القول عموما قبل "أبي تمام", ولعل ما أدى "بالمرزوقي" إلى تتبع واستقراء الخطاب النقدي والإبداعي, هي محاولة استخلاص المعايير الفنية المتكررة والغالب حضورها الفني في المدونة النقدية والإبداعية, باعتبارها قواعد ومعايير شعرية وفنية تنبني عليها شعرية الكتابة, وتكتسي هذه المعايير صفة الثبات مما جعلها تفرض بعدها المعرفي والجمالي الذوقي على المدونة النقدية والإبداعية العربية, ومما جعل الصراع يشتد بين أنصار الطبع والصنعة والقديم والمحدث.

وقد حصر "المرزوقي" هذه المعايير في سبع قواعد بها تقاس شعرية الكتابة ومن خلالها يصدر الحكم النقدي باعتبارها قاعدة تواضع عليها النقاد، فتحولت إلى نموذج للشعرية, فنظرية الشكل «المتمثلة بعمود الشعر كما أرساها المرزوقي والقاضي الجرجاني وأخذ بها معظم النقاد العرب لتحديد النموذج الشعري عن طريق وضع القواعد والعيارات التي ينبغي على الشاعر الالتزام بها»[1]، ظلت تتحكم في تصور النقاد العرب.

كما يبدو جليا أن معايير عمود الشعر تنبني على نظرة عقلية, منطقية, لغوية, كرست مفاهيم الوضوح والثبات أما الرؤيا التي قام عليها عمود الشعر فهي قاعدة الانتصار للقديم والمطبوع, فنظرية «عمود الشعر كما انتهى إليها المرزوقي إنهاء للشعر, لأنها تأصيل يقوم على تجسيد القديم, ويتنكر لكل توليد وابتكار, وذلك خشية إحداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار, قد استقر في العقول وجرى عليه الشعراء المطبوعون كما فهمهم الآمدي وجعل البحتري مثالا لهم»[2].

ومما تقدم يبدو أن النقاد العرب كانوا يمتلكون تصورا معينا حول الوعي الكتابي, كان مرتبطا إلى حد ما بتصور شكل القصيدة العربية, فهذه «النظرية النقدية نتاج طبيعي لجمود فئتين من النقاد, هما النقاد اللغويون والنقاد المتأثرون بالفلسفة مثل قدامة وكلا الفريقين يستمد روح المحافظة لا من طبيعة

1- جودت فخر الدين, شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري, منشورات دار الآداب, بيروت, ط1, 1984, ص. 30.

2- المرجع نفسه, ص. 59.

الشعر ومن المؤثرات الدينية فحسب, وإنما يستمد أيضا من طبيعة المذهب العلمي الذي كان يخضع له, والمحافظة ضرورة لازمة للغوي وهي كذلك عند المناطقة»[1].

كما كان للسلطة الدينية دورٌ فاعلٌ في بلورة "عمود الشعر" النموذج الشعري الأول, ذلك أنه «في وسعنا أن نلاحظ من بين أسباب محافظة النقد العربي على ذوق استعاري قديم, الجو الديني الكلامي في تفسير القرآن , فقد أصبحت الرجعة إلى اللغة القديمة مسألة يتوقف عليها فهم العقيدة فهما منزها»[2].

وهذا ما يؤيده أمين الخولي عندما يصرح بأن «البلاغة عاشت في كنف الفلسفة ملاحظا أن عبد القاهر الجرجاني كان أشعريا والزمخشري كان معتزليا, والسكاكي كان له نصيب وافر من علم الكلام, ويرى أمين الخولي أن الغاية الكلامية من البلاغة دراسة إعجاز القرآن وأن البلاغة إنما تدرس لأن اغفالها يؤدي إلى عدم وقوع العلم بإعجاز القرآن على وجه استدلالي تعليلي, من هنا صارت معرفة البلاغة أمرا دينيا كلاميا, واتحد النقد العربي بعلم البلاغة»[3], وهذا يؤكد مدى تأثر النقاد العرب بفلسفة أرسطو مما انعكس على مسار الحركة النقدية العربية, حيث وجد النقاد في المنطق الأرسطي آليات لإحكام أساليب في قراءة النصوص الإبداعية ورفدوا منه منهجية في رد الظواهر الأدبية المستحدثة إلى الأصل القديم والنموذج والمثال, ولذلك غلبت سلطة القديم الأول المطبوع على المنجز الإبداعي المحدث, اللاحق المصنوع, فالنقد اتخذ «من الشعر الجاهلي نموذجا ومثالا وقوّم الشعر اللاحق ايجابا أو سلبا, بحسب اقترابه منه في الطريقة الشعرية أو ابتعاده عنه»[4].

فالشعر الجاهلي وباعتباره الأقدم والأسبق نتاج الطبع والارتجال والسليقة, تحول من كونه تعبيرا عن تجربة انسانية وجودية في زمن معين إلى معيار ثابت لشعرية الكتابة العربية, ونظروا للشعر على أنه «كلام منسوج ولفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف وحسن لفظه ولم يهجن, ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جافا بغيضا, ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دوما»[5].

1- إحسان عباس, فن الشعر, دار الثقافة بيروت, لبنان, ط.2, 1959, ص.ص. 47-48.

2- مصطفى ناصف, الصورة الأدبية, دار الأندلس, بيروت, ط.2, 1983, ص. 96.

3- ينظر: جودت فخر الدين, شكل القصيدة العربية, ص. 38.

4- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت،ط.3، 2000. ص. 56.

5- إحسان عباس, فن الشعر, ص. 193.

يبدو أن النقد القديم أقام نظرياته على رؤيا كلية, كونه اعتمد في تنظيراته على الفلسفة والمنطق, من هنا تشكل لدى القدماء وعي تقديس للغة, فنظروا إليها على أساس أنها مكمن الثراء «ولب الحقيقة أن القرآن معجزة بيانية, فلنصّر على تصور اللغة مكمن الثراء على نحو ما تصور عبد القاهر الجرجاني أن في النحو كنوزا»[1].

لقد تم التقعيد والنظر للشعرية العربية من منظور لغوي منطقي, كما تتبعها النقاد من خلال دراسة الإعجاز فقد «كانت الدعوة الاسلامية عملا بلاغيا قويا... إذ اعتمدت على حكم نقدي وقامت على رأي في الفن القولي, تنتهي به إلى أن هذا الصنف من الكلام على سائر ما عندهم وجاهرتهم بما جاهرتهم به من عجزهم المطبق على أن يأتوا بمثله ولو ظاهرتهم الجن وآزرهم أهل عبقر, ممن نحلوهم كل فاخر, باهر»[2], وهذا يدل على أن الشعرية الكتابية تم التنظير لها ضمن الشعر الجاهلي في مقابل ارتباطه بالقرآن الكريم, إذ أن فاعلية الإعجاز تم التأسيس لها انطلاقا من الشعر الجاهلي, وهكذا نشأت الشعرية الكتابية العربية, ضمن رؤيا البحث في إعجاز القرآن الكريم وفي جماليات البيان القرآني, وبالتالي كان التدليل على إعجاز القرآن الكريم بالارتكاز إلى الشعر الجاهلي, أي من خارج بناء النص القرآني.

أصبحت الكتابة فضاء وجد فيه الناقد حجة لما يريد تكريسه من مفاهيم أو رفضه وقد استندت أغلب الآراء النقدية على علم الكلام والمقولات الفلسفية والمنطقية وهي تلغي خصوصية النص الشعري, ذلك أنها تحتكم لما هو خارج لذا «يجب ألا تكون ذات أثر في تقدير القيمة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية, وإنما تحكم عليها من الداخل, أما اعتبار الغايات الخارجية فإنه يقلل الشعرية لأنه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي, والوجود الطبيعي للشعر أن يكون عالما في ذاته مستقلا كامل الاستقلال من الناحية الذاتية»[3], ذلك أن الكتابة تتأسس على رؤيا خاصة, لا تتوقف مع ماهو خارج عنها, خاصة الطرح المنطقي الفلسفي.

1- مصطفى ناصف, الصورة الأدبية, ص. 96.

2- أمين الخولي, مناهج في النحو والبلاغة والتفسير والأدب, دار المعرفة, ط.1, 1961, ص. 97.

3- إحسان عباس, فن الشعر, ص.ص. 182, 183.

لقد شكل نزول القرآن الكريم انفجارا فعليا في طبيعة الرؤيا الكتابية الشعرية, فلقد جاء النص القرآني معجزا بكل ما فيه, وهذا ما جعله مدار النقاش في كل ما يتصل بالبيان وفنية القول بعامة, وبالشعر والنثر على جانب كونه قضية فنية دينية , فالنص القرآني أخضع لدراسات وقراءات مختلفة بغية استكناه إعجازه وقد قرئ بيانيا قراءتين:

تمت **الأولى** في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية التي كانت تمثل مثالا للشعر العربي ونموذجا للذوق والنقد وهذا تمسكا منهم بالفطرة والسليقة والارتجال, باعتباره يشكل القديم الأصل , النموذج البياني الذي تفوق وأبدع فيه العرب, فقرأ أصحاب هذا الاتجاه النص القرآني وفق رؤيا بلاغة وسحر الشعر الجاهلي الممثل للإبداع البشري, كما قرؤوا الشعر الجاهلي في ضوء بلاغة النص القرآني , النص الإلهي, وبفعل هذه المقاربة اكتسب الشعر الجاهلي خاصية النموذج والمثال الشعري, فيما تحول النص القرآني إلى نموذج بياني جديد, يقابل النموذج الجاهلي ويتخطاه ويتجاوزه ليصبح أجمل بيانيا بلغة الشعر ذاتها, وهذا ما جعل الشعراء والنقاد يحاولون استلهامه لكونه بيانا إلاهيا لا يضاهى فهو الينبوع والقدوة, فيما أصبح الأسلوب الجاهلي الشعري مثالا ثانيا يفرد ويميز الشعرية العربية عن غيرها وأصطلح على هذا الأسلوب «طريقة العرب»[1], فالشعر الجاهلي المنظور بيان فطري بشري لا يضاهى هو الآخر ولهذا كان يمثل الينبوع والقدرة للإنسان العربي بيانيا.

أما **القراءة الثانية** فقد حاولت التأسيس لما يمكن أن نسميه « شعرية الكتابة»[2], وذلك انطلاقا من الشعرية الشفوية فقد كان أصحاب هذا الاتجاه يقرؤون النص القرآني بوصفه نصا إلاهيا شاملا لما هو كوني وروحي وفكري, فهو لم يكن مثل الشعر الجاهلي, فطرة وارتجالا, وإنما كان ثقافة رؤية فكرية شاملة لعوالم مختلفة, محيطة بالمعلوم والمجهول, فلغة القرآن إلهية من جهة كونها وحيا, وشعرية من حيث إنها هي لغة الشعر الجاهلي, إلا أنها تحمل سمة القداسة لارتباطها بالوحي وهي في الآن ذاته تشكل قداسة التعالي والمحايثة.

1-1- الكتابة والخطاب القرآني(الكتابة والنموذج البلاغي):

1- ينظر: أدونيس , الشعرية العربية, ص. 41.

2- المرجع نفسه, ص. 42.

اكتسب الشعر أهمية كبيرة في الخطاب النقدي العربي القديم وحتى المعاصر, حضورا وممارسة, فالشعر قبل الإسلام كان ديوان العرب والنموذج البلاغي الأرقى والممارسة الابداعية البدئية، انطلاقا من الكتابة الشعرية تأسست الرؤيا البلاغية, كما تأسس الشعر في حقل لغوي منتظم, ضمن ثقافة شفوية تحتفي بحضور الشعر ضمن خصائص الشفوية, فرهنت حضور الشعر على الترجيع والإنشاد والذاكرة, فأضحى الشعر عن طريق الرواية والتداول أكثر حضوة عند العرب من أي جنس أدبي آخر.

آثرت العرب قديما الكلام المسجوع على المنثور و" ألزمت نفسها القوافي وإقامة الوزن لكون أن الحفظ إليه أسرع, والآذان إليه أنشط, وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت, وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر ما تكلمت به من جيد الموزون, فلم يحفظ من المنثور عشره, ولا ضاع من الموزون عشره"[1], ووفق هذا المعطى يظهر ما للشعر القديم من أهمية قبل نزول القرآن الكريم, فقد أخذ الشعر مركز الصدارة فأصبح الجامع لكلام العرب, وبالتالي فهو بالمفهوم القديم يستوفي شروط الكتابة ليكون بذلك النموذج الأول والبدئي, وكل ما يليه يكون لاحقا له ومقلدا ومحاكيا لجماليته.

يرى ابن طباطبا أن " الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني, الحسنة الرصف, السلسة الألفاظ التي خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما فلا استكراه في قوافيها ولا تكلف في معانيها"[2], هي نصوص جامعة والجامع يستوفي شروط الكتابة الأنموذج, فـ"الشعر كلام وهو عندما ينبض ويأخذ في التشكل يظل مندرجا في دائرة الكلام, ولكنه يعلن عن نفسه كنوع من الكلام له خصوصياته المميزة, وهو لا يستطيع أن يكتسب خصوصياته المؤسسة لماهيته إلا بعد أن يكون قد قام بفتح مجراه داخل حشد هائل متنوع من الأنواع الأخرى التي تأتي إجمالا لتستعير من الشعر بعض ملامحه, بل إنها تستعير منه الشعرية"[3], فالشعرية بكل ما تحمله من الخصوصية والجمالية الإبداعية للأبنية المشكلة للكتابة الشعرية, أصبح الشعر كنموذج مثالي متعالي هو الكتابة الجامعة لهذه الخصائص الفنية التي تمنح العمل الأدبي خصوصيته الشعرية.

1- ابن خلدون, المقدمة, الدار التونسية للنشر, وتونس, 1984, ج1, ص. 142.

2- ابن طباطبا العلوي, عيار الشعر, تح. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، 1980م. ص. 54.

3- محمد لطفي اليوسفي, الشعر والشعرية, ص. 273.

اهتم الدرس البلاغي بالشاهد الشعري وأولاه اهتماما يكاد يكون كليا, فيما أغفل وبشكل ملحوظ الشاهد النثري, ولذلك فالكتابة الشعرية تقترب من تعالي النص وهو "الموجود باستمرار فوق النص وتحته وحوله , ولا يحصل النسيج إلا إذا ارتبطت شبكات النص من كافة الجهات"[1], ولهذا بقيت البلاغة ولفترة طويلة تعتمد على الشعر لضمان حضورها الفعال في المدونة النقدية العربية, فهي تعلن عن حضورها الكلي ضمن الكتابة الشعرية.

أولى البلاغيون للشعر اهتمام خاصا, لإدراكهم للبنى الجمالية والشعرية التي تؤسس الكتابة الشعرية، وهذا ما حول الشعر إلى مركز الأنواع والأجناس الأدبية, التي تجعل من الشعر المعيار الجمالي الذي تتمحور حوله أغلب النصوص الأخرى المغايرة للشعر, محاولة بذلك الاقتراب من النموذج البلاغي الأرقى حتى النثر كان مسكونا في كتابته بهاجس الشعر وسلطته "إلا أن في الكلام المنثور زيادة على تضمنه الشعر, وكأنه ينظر إليه من بعيد, ومن سبيل المتصدي لهذا الفن أن يأخذ المعنى من الشعر فيجعله مثل الإكسير في صناعة الكيمياء, ثم يخرج منه ألوانا مختلفة من جوهر وذهب وفضة, كما فعلت.. فإنني أخذت معنى البيت من الشعر فاستخرجت منه ما ليس منه, وهذا أعلى الدرجات في نثر المعاني الشعرية"[2], كما نجد أن أبا هلال العسكري يسوغ مسألة الأخذ بألفاظ الشواهد الشعرية حين دعا إلى توخي الجزل والفصيح والغريب, قصد حيازة مواصفات الاكتمال بين الشعر والخطابة والكتابة[3], وبهذا امتلكت الكتابة الشعرية سلطة المعيار والنموذج , فالكتابة الشعرية هي كتابة ائتلاف في فضاء الاختلاف ورؤيا إبداعية تجمع المتنافر والمتغاير.

هكذا أصبحت بلاغة الشعر نموذجا للكتابة, "فالشعر ديوان وخزانة حكمتها, ومستنبط آدابها, ومستودع علومها, فإذا كان كذلك فحاجة الكاتب والخطيب والمتأدب بلغة العرب أو الناظر في علومها ماسة وفاقته إلى روايته شديدة.. ومع ذلك فإن من أكمل الصفات صفات الخطيب والكاتب أن يكونا

1- جيرار جينيت, مدخل لجامع النص, تر. عبد الرحمن أيوب, دار توبقال للنشر, المغرب، 1986، ص.92.

2- ابن الأثير أبو الفتح نصر الله, المثل السائر, تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة, دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة ج1ص.161

3- ينظر: أبو هلال العسكري, كتاب الصناعتين الكتابة والشعر, تح. على محمد البجاوي, محمد أبو الفضل إبراهيم, ص.ص.138- 139.

شاعرين, كما أن من أَتَمِّ صفات الشاعر أن يكون خطيبا كاتبا"[1], فالشعر من هذا المنظور تحول إلى نموذج الكتابة, وتفرعت عنه أشكال كتابية متنوعة، ولكنها مسكونة بالشعر متلونة بخصائصه.

لقد ظهرت أجناس نثرية مختلفة انبجست عن الكتابة الشعرية وتلبست بالشعر مؤسسة لبلاغة جديدة بلاغة النثر, ولكن بعد نزول القرآن الكريم انبهر البلاغيون بالخطاب القرآني, وذلك لما فيه من بيان لم تشهده أبنية الشعر فـ"العادة كانت جارية بضروب أنواع من الكلام معروفة منها الشعر ومنها السجع والخطب والرسائل, ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث, فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة"[2].

فقد أحدث نزول القرآن الكريم ثورة حقيقية زحزحت النموذج وأحدثت نقلة فعلية من الرؤيا النموذجية المعيارية البدئية للشعر, وبعد أن كان الشعر حضن البلاغة ومؤسس كليتها, والنص الجامع لأقسامها وأنواعها وظهر ما يسمى ببلاغة القرآن, وهذا ما جعل قسما من البلاغيين العرب ينتصرون للنثر على حساب الشعر, وقد تساءل البلاغيون "كيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور, وهو منثور وغير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع, وكيف صار نظمه من أعظم البراهين, وتأليفه من أكبر الحجج"[3].

وقد سعى الباقلاني إلى حصر التباين والاختلاف بين أجناس الكلام، حين قال: "ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة والتصرف والبديع, والمعاني اللطيفة والفوائد الغزيرة والحكم الكثيرة والتناسب في البلاغة, والتشابه في البلاغة, على هذا الطول وعلى هذا القدر, وإنما تنسب إلى حكيمهم كلمات معدودة وألفاظ قليلة وإلى شاعرهم قصائد محصورة.. ونجد كلام البليغ الكامل والشاعر المفلق والخطيب المصقع, يختلف على اختلاف هذه الأمور, فمن الشعراء من يجود في المدح دون الهجو, ومنهم

1- أبو هلال العسكري, كتاب الصناعتين ص., 139

2- الروماني الخطابي, عبد القاهر الجرجاني, ثلاث رسائل في اعجاز القرآن, تح. محمد خلف الله, محمد زغلول, دار المعاف، مصر، 1976، ط.3، ص: 111.

3- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر, البيان والتبيين, ج1, ص. 383.

من يبرز في الهجو دون المدح, ومنهم من يسبق في القريض دون التأبين ومنهم من يجود التأبين دون التقريض"[1].

يبدو أن الباقلاني يحدد سلم تراتبية فعل الكلام، فهو ينتقل من الحكيم إلى البليغ, إلى الشاعر ثم الخطيب, هذا النص المنتج في تراتبية هو الآخر مقصور محدود, في مقابل النص الجديد المختلف كلية عن النصوص السابقة, هذا النص المطلق والكامل الذي يعلو على التحديدات الأنواعية, وهذا يثبت اختلاف النص القرآني عن باقي التصنيفات, يرى السيوطي أن "الله" سمى " كتابه اسما مخالفا لما سمي العرب كلامهم على الجملة والتفصيل, سمي جملة قرآنا كما سموا ديوانا وبعضه سورة كقصيدة وبعضها آية كبيت وآخرها فاصلة كقافية"[2].

والسؤال الذي يطرح في هذه المسألة الخلافية , إذا كان القرآن ليس شعرا لأن "الله" نفى عنه هذه التسمية في قوله تعالى:«**وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ**»[3]. فهل يكون نثرا لأنه لم يأت نفي هذه التسمية عن القرآن؟ ولكن المتمعن في النص القرآني يجد أنه نفى عن نفسه سجع الكهان وهو ضرب داخل في النثر, إلا أن سجع الكهان لم يكن قديما يعبر عن مفهوم موازي أو مقابل للشعر في الثقافة العربية, بينما صار النثر بتنوعه وشعريته مفهوما مقابلا للشعر.

إن النص القرآني رغم تعدد قراءاته وتفسيراته يبقى أساسا للحركة الإبداعية والفكرية في المجتمع العربي الإسلامي, كما اعتبر تحولا فعليا من النموذج البياني الشفوي الجاهلي إلى شعرية الكتابة, وعلى هذا الأساس يرى "أدونيس" أن "عبد القاهر الجرجاني" «صاغ مبادئ الشعرية الكتابية, فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني»[4], وعلى الرغم من اختلاف النقاد في قضية تصنيف النص القرآني, واعتباره نفيا للشعر أحيانا , إلا أنه فتح أمام المبدع فضاء لا نهائيا ووضع أمامه عوالم مختلفة, يبدو من خلال ما سلف أن بداية الحداثة الشعرية العربية والحداثة الكتابية, تنبع من النص القرآني ماثلة ومندسة, فالشعرية

1 الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب, إعجاز القرآن , تح. عماد الدين أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1997. ص.ص. 60-61.

2 جلال الدين السيوطي, الإتقان في علوم القرآن , تح. محمد أبو الفضل إبراهيم, الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1394هـ/ 1974 م، ص.ص. 146-147.

3- سورة يس، الآية 69.

4- أدونيس، الشعرية العربية, ص. 42

الشفوية الجاهلية تأسست على النموذج الشعري الجاهلي خاصة, والشعر القديم عامة, في حين أن الدراسات المختلفة التي تناولت النص القرآني بحثا عن مواطن الإعجاز والبيان استطاعت أن تؤسس* لرؤيا نقدية جديدة, مهدت فيما بعد لشعرية كتابية جديدة.

لقد كان لنزول القرآن الكريم مزيّة خلخلت الرؤية العربية الفطرية، فقد استطاع تجاوز البنى المعرفية المكرسة وإلغائها وتخطى مفاهيم الذوق والارتجال والنمطية؛ وبالتالي زحزح البنية المعرفية التي قام عليها الشعر الجاهلي, فتحول الاهتمام بالدراسات النقدية الخاصة "الشعرية" من النص الشعري إلى النص القرآني (النثري), ضمن هذا المفهوم تم تجاوز ثنائية الشعري والنثري, وأصبح النص يقرأ ضمن ما سمي بالكتابة.

هكذا استطاع النص القرآني أن يفرض جماليته وبيانه على الذائقة العربية القديمة, مؤسسا لذائقة جديدة تفصل بين نمطين معرفيين، فهو «يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة, كما يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري، وبهذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا»[1].

1-2-سلطة المعيار:

شكل نظام عمود الشعر , نظاما فنيا غير قابل للتجاوز والاختراق, حيث جسد سلطة فعلية على شروط الابداع وقوانينه, فقد مثل قانونا صارما يلزم المبدع, "عمود الشعر" هذا النظام القبلي الذي تحولت الكتابة من خلاله إلى نظام يتسم بالثبات مجسدا نسقا معرفيا وفكريا وفنيا موحدا.

لقد «جمع نقادنا القدماء تحت اسم "عمود الشعر" وجوه صياغة القصائد كما استنتجوها من الشعر الجاهلي خاصة, ثم شعر صدر الاسلام والعصر الأموي, وقد حملوا على من خرجوا على عمود الشعر مثل مسلم وبشار وأبي نواس وأكثر من تعرض لنقدهم من الشعراء هو أبو تمام.. وباسم عمود الشعر, نقدوا كثيرا من معاني هؤلاء»[2].

---

* من بين هذه الدراسات, مجاز القرآن الكريم لأبي عبيدة(ت209هـ) ومعاني القرآن للفراء (ت207هـ), و تفسير غريب القرآن لابن قتيبة (ت276هـ).

1- أدونيس, الشعرية العربية, ص. 35.

2- محمد غنيمي هلال, دراسات ونماذج, في مذاهب الشعر ونقده, نهضة مصر للطباعة والنشروالتوزيع, مصر، ص. ص. 9-10.

لقد حرص النقاد القدماء على إلزام المبدع بالقواعد والمعايير التي أسست عمود الشعر, فالخطاب النقدي العربي يوحي لقارئه من خلال نظرية عمود الشعر أن النموذج الشعري قد اكتمل وكأن الكتابة النموذج توقفت عند عمود الشعر وبدل أن يفتح أمام المبدع آفاقا جديدة للإبداع حدد له سلطة المعيار, الذي يقيد العمل الإبداعي, فالمبدع لا يكون كذلك إلا ضمن حدود النموذج الذي يصدر عن موقف متعال ميتافيزيقي, يتصور الأشكال النهائية وهو تصور استرفده الناقد من قياس الشعر على الدين[1].

إن إشكالية الإبداع الحقيقية تتجلى في الصراع القائم بين (الإبداع/ والإتباع), خاصة في ظل النقد الذي يوجهه المعيار, الثابت, النموذج و«تكاد تنحصر مقاييس النقد المأخوذة من عمود الشعر في تقليد الأقدمين أو محاذاتهم وفي الرجوع إلى العرف اللغوي.. وفي الذوق العام التقليدي الذي غالبا ما يعوزه التجديد»[2].

تتجلى التجربة الإبداعية في أجلى صورها في علاقة المبدع مع اللغة, فلا يمكننا أن نحصر الكتابة ضمن قواعد جاهزة ونمنحها السلطة على التجربة الإبداعية, إن اللغة هي أداة المبدع التي من خلالها وبواسطتها يؤسس تجربته الشعرية, والتجربة الإبداعية ذات الخصوصية «تجعلها تتعدى الأطر الثابتة للعرف اللغوي أو تحطيم النسق اللغوي المتعارف عليه»[3], والعبور إلى لغة جديدة غير مستنفدة أو مستهلكة.

ظل النقد العربي القديم محصورا ضمن عمود الشعر القديم ومفاهيم التقليد والاحتذاء و المحاكاة, مانحا للشعر القديم سلطة التحكم بمعايير الشعرية والجمالية ولهذا اعتبروا أن «امرؤ القيس لم يتقدم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا, ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء فاتبعوه فيها»[4] وبهذا سادت سلطة الإتباع والتقليد وغابت ملامح الإبداع والخصوصية وهذا ما كرّسه الخطاب النقدي العربي مندسا ضمن نظامه متحكما في الرؤيا والتفكير النقدي ومؤسسا لآلياته الإجرائية.

1- ينظر: أدونيس, كلام البدايات, دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص. 145.

2- محمد غنيمي هلال, دراسات ونماذج, في مذاهب الشعر ونقده, ص.ص. 19-20.

3- جابر عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي, دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص. 117.

4- ابن رشيق القيرواني, العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط.4، 1972، ج.1, ص. 94-95.

لقد «أكد الإجماع النقدي على سيطرة النموذج القبلي في تعريفهم للشعر على أنه "صناعة" أي يقوم على الدربة كباقي الحرف والصناعات, التي تتطلب ميزانا وحذفا لأصول المهنة, بذلك تتأكد أهمية الرواية التي ألح عليها النقاد في ترسيخ فكرة السير على الحذو والنسج على المنوال, فصارت التجارب الشعرية الذاتية والتي هي كباقي التجارب حلقة من حلقات الإبداع, فيما بعد قوانين ملزمة على الشاعر – لاحقا- اتباعها باعتبارها معايير الجمال في فن القول»[1].

يبدو أن الاشكالية الحقيقة للنقد هي صياغة قالب ثابت يشكل معيار قارا تقاس من خلاله شعرية وجمالية الكتابة, هذا المعيار الذي يقوم على مرجعية منطقية فلسفية تتخطى حدود الذاتية والارتجال والذوق, لقد أكد البلاغيون على معيار حضور العقل والحدس والمنطق وجعلوا الصورة ثابتة لأنها تقوم على العقل والمقاربة بين طرفي الصورة وهنا تتجلى شعرية التقليد والنمطية والثبات حيث «يحافظ على عيار الصورة كما يتصورها المحافظون, إذ تقوم صورته على مجموعة معادلات تشبيهية يقيمها العقل بين المحسوسات وهي صورة واضحة مكررة تعبر عن حقائق ثابتة تحترم طبيعة الوجود الخارجي للأشياء وتقف عند حدود الحواس الأساسية»[2], وعبر هذه الرؤية النقدية كرست مفاهيم الثبات ورسخت سلطة المعيار.

لقد تعامل اللغويون مع النص الشعري باعتباره خاضعا لسلطة المعيار والقاعدة اللغوية, ذلك بالاحتكام إلى التعليل والمنطق والبرهان ومعيارية الجملة اللغوية وسلامة وصحة التركيب, وقد اعتمدوا في هذا على لغة الشعر الجاهلي ونظروا إليه «بوصفه ذا وظيفتين أساسيتين :

أولهما: وظيفة شواهدية ينبغي أن يخضع فيها للمستوى المعياري بحيث يكون قادرا على خدمة الدراسات اللغوية والدينية..

1- أحمد بوزيان, شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي, مخطوط دكتوراه, جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2006-2007, ص. 279.

2- محمد مصطفى أبو شوارب, شعرية التفاوت, مدخل لقراءة الشعر العباسي,دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الاسكندرية, مصر, ص. 42.

ثانيهما: وظيفة معرفية تتمثل في قدرة الشعر على حفظ الذاكرة الجماعية للأحداث والأنساب, بحيث يصبح مستودعا للثقافة وتاريخها»[1].

وقد كان المنحازون من النقاد يميلون كل الميل نحو القدماء أصحاب الطبع الرافضين شعرية المحدثين أصحاب الصنعة, ولعل هذا ما جعل الصراع يشتد بين(الطبع/ الصنعة) و(القديم/ المحدث) الذي يمثل في كليته جدلية (الابداع/ الاتباع), ويظهر هذا التعصب لكل ما هو قديم باعتباره المعيار والنموذج والمثال, وفي الخبر الذي يرويه "الأصمعي" عن "أبي عمر بن العلاء" أنه قال: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت أن آمر فتياننا بروايته, يعني جريرا والفرزدق وأشباههما»[2] , إن "أبا عمر بن العلاء" قد اعترف بشعرية وجمالية المحدث التي تكاد تتفوق على القديم , ولكن سلطة المعيار (النموذج الأصل) منعته من التصريح بهذا الحكم وإلا خلخل طبيعة النظام الذي يحكم المدونة النقدية التي انبنت في جانبها الأكبر على مقولة " ليس في الامكان أحسن مما كان", فكان الزمن وهو مقياس خارج النص معيار لقياس الشعرية, فالقديم الأصل أفضل وأجمل بالضرورة من المحدث, اللاحق.

إذن فالشعر القديم استقطب إليه أنظار النقاد , فشكل الذوق الفني وأرسى قواعد الإبداع وأصبحت قواعده وأصوله معيار للشعرية , يسترفده الشعراء وينطلقون منه ويعودون إليه فلا يحق للمبدع أن يخرق أو يخرج عن سلطة المعيار وقوانينه التي سنها النقاد والنحاة واللغويون, لأن الشعر القديم من وجهة نظرهم أقرب للمثال والكمال, فلغته لغة الصفاء والفطرة وبناؤه بناء الطبع والارتجال ولهذا كان جيد الشعر عن اللغويين مثلما هو «عند أبي عبيدة ويونس بن حبيب النحوي وأبي عمر الشيباني وابن الأعرابي ما اشتمل على الألفاظ الجزلة المتينة الأساليب الفخمة الرصينة ما كان إلى لغة الأعراب أقرب منه إلى لغة أهل الحضر»[3].

هكذا تشكلت سلطة المعيار وتحولت قواعده وقوالبه الجاهزة إلى قانون صارم , يجب أن يلتزم به المبدع ومعه تبلورت فكرة الثبات وأصبح كل تجاوز لهذه القواعد يعد خروجا عن طريقة وعادة العرب

1 محمد مصطفى أبو شوارب, شعرية التفاوت, مدخل لقراءة الشعر العباسي, ص. 32.

2- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر, البيان والتبين, تح. عبد السلام هارون، مؤسسة الغانجي، القاهرة، مصر، ط.3، ج.1، 1975. ص. 321.

3 – طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط.14، 1993، ج.2، ص54.

الكتابية, ولأن مفهوم الاعجاز والبيان ارتبط بالشعر الجاهلي باعتباره منجزا بشريا وارتبط بالقرآن الكريم من حيث هو وحي ونبوة فقد كان الدفاع عن النموذج المتعالي, دفاعا في جانبه الخفي عن الدين «وما دام إعجاز القرآن وصفا قائما فيه أبدا فإن الوصول إليه والعلم به يحتاج إلى :علم الشعر" ولا يستغني عنه ويكون هؤلاء الذين يغضون من قيمة الشعر في التراث الديني ويهونون من شأن "علم الشعر" يكون هؤلاء بمثابة من يصد عن سبيل الله وبمثابة من يمنع الناس من حجة الله»[1].

لقد حاول النقد العربي أن يكون فاصلا في حكمه على شعرية الكتابة من عدمها ولكن النظام المعرفي الذي انبنى عليه النقد القديم كرس رؤيا الثبات, مغفلا حقيقة التجربة الابداعية ومتناسيا خصوصية وجمالية الكتابة في تفردها وتميزها عند كل مبدع, وبهذا حصر النقد «في الذوق والفطرة والتجربة والدربة والممارسة وفي المعرفة بخصائص الشعر(...) وقد تكون هذه الخصائص بمثابة القواعد التي هي هادية وليست فاصلة, وعلى ذلك فالمقاييس المقررة في الجمال تتفاوت في طبيعتها وتعجز أحيانا وإنما يتممها الحفظ والدربة والمعرفة والذوق»[2].

لقد اكتسب "عمود الشعر" وغيره من القواعد المحددة لشعرية وجمالية الكتابة سلطته على الابداع لكون هذه القواعد والقوانين تولدت نتيجة لقراءة الشعر الجاهلي واستقصاء ما فيه من فنية وجمالية وتقعيدها, فأصبحت هذه القواعد والمقاييس الآلية الإجرائية التي يتم من خلالها الحكم على الإبداع دون أن يضع النقد والنقاد القدامى قاعدة استثناء, تتعامل مع النصوص المبدعة وفق طبيعة التجربة وخصوصيتها وتفردها من حيث الرؤيا والتشكيل واللغة والفكر والمعرفة فكان أن قاس النقد القديم شعرية الكتابة اللاحقة بمعيار الكتابة السابقة, فكانت سلطة الثابت تفرض قصرا على ماهية الكتابة التي تتميز بالتحول وهذا ما ولد فيما بعد رغبة الثورة والتمرد والخروج عن سلطة المعيار.

1-3- تجاوز المعيار:

لاحظنا كيف تشكلت سلطة الثابت (المعيار), وكيف تحولت القواعد والمعايير المستوحاة من النموذج المثالي (الشعر الجاهلي) إلى أصول تحكم الإبداع وتحاصره, حيث يستحيل الخروج عنها أو

1- نصر حامد أبو زيد, إشكالية القراءة وآليات التأويل, المركز الثقافي العربي, بيروت, لبنان, ط.4, 1996، ص. 156.

2- فتحي أحمد عامر, من قضايا التراث العربي, دراسة نصية نقدية مقاربة, النقد والناقد, منشأة المعارف, مصر, ص. 31.

تجاوزها لأنها وبصيغة أخرى تشكل الذائقة الشعرية الجماعية, فكرست رؤيا الثبات وبسطت قواعد ومقاييس الشعرية وحققت وجودها وفق قاعدة التقليد والإتباع, فكان كل خروج عن المعيار يقصي النص من دائرة الشعرية, وينفي عن صاحبه سمة الإبداع.

لقد اشتد الصراع بين المحدث والقديم وبين الطبع والصنعة, ذلك أن السبق والتقدم الزمني للنص القديم لا يشكل سمة منحه الأفضلية الشعرية على المحدث فقط لأنه تأخر زمنيا, فهل يعقل من الجانب الموضوعي العلمي والمنطقي أن يفضل نص عن نص آخر بالاحتكام إلى مقياس الزمن الذي يعد مفهوما خارج النص وخارج الشعرية؟

ولكن النقد العربي القديم كرس مفهوم الأسبقية والأصل والنموذج وقاس على أساسها جمالية المحدث وشعريته في مدى اتباعه وتقليده وسيره على الطبع الأول القديم, فكان هذا القيد الذي فرض على المحدث ليكون ضمن دائرة الشعرية العربية, أما خيار الالتزام بالمعيار والبقاء تحت سلطته أو الخروج عن سلطة الثابت فـ«الشعر تأسيس باللغة والرؤيا, تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل, ولهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي»[1].

ولهذا فقراءة المحدث وفق رؤيا المقاربة والتشابه وبالنظر والعودة إلى قواعد سابقة, هي قراءة فيها الكثير من المغالطة والإجحاف والحكم المسبق اللامبرر, فهذا دليل على أن الناقد سواء تعامل مع النص باعتباره لغويا نحويا أو بلاغيا فإنه يتعامل معه وفق حكم سابق على سلطة المعيار الثابت, فسلطته لا تغيب عن ذهن الناقد لحظة واحدة لسبب بسيط هو أنهم جعلوا منه مرآة ينعكس عليها المستوى الفني, ومعيارا يقيسون عليه مقدار الانحراف ومن هنا كان وعيهم به وحرصهم على تبنيه والتنبيه إليه»[2].

لقد شكل المعيار بصرامته المنطقية وبثباته وسكونيته وإغفاله لخصوصية التجربة الإبداعية قوة ضاغطة على المبدع , أدت إلى ظهور رد فعل مكافئ في القوة ومخالف في الاتجاه, رد فعل يبحث عن فضاء بديل ورؤيا بديلة لا تؤطر الكتابة وتقولبها ضمن قواعد وقوالب جاهزة, وتضيق من دائرة الإبداع فتجعلها محصورة ضمن معيار أو نموذج وتقيس شعرية الكتابة بمدى مقاربة أو مفارقة النموذج وكأنها

1- أدونيس, مقدمة للشعر العربي, بيروت , لبنان, ط3, 1979, ص. 102.

2- عبد الحكيم راضي, النظرية الأدبية, ص. 207.

تحصر المتحول وتقيده (أي الإبداع) ضمن معيار الثبات والسكون, كل هذا شكل وعيا كتابيا مفارقا للوعي السابق وعي كتابي انبنى على الثورة والتمرد والتخطي فالعدول والتجاوز, تجاوز الثابت والعدول عن المعيار.

إن تجربة الكتابة المعاصرة –الحداثية– مفارقة للتجربة الكتابية القديمة مفارقة واختلاف في التصوير والتفكير, في اللغة والرؤيا, وهذا ما انعكس على بنية الكتابة المعاصرة وتجلى في غموضها وكثافتها وتشتتها وهذا عائد إلى غموض التجربة الكتابية الحداثية ذاتها وغموض العالم الرؤياوي.

ولهذا لا يمكننا قراءة الكتابة الحداثية ضمن الأفق القديم وبشروط قديمة, التجربة الكتابية الحداثية غامضة لا محدودة, مفتوحة على الممكن الجمالي والشعري, ناتجة عن نظام معرفي مختلف عن الكتابة القديمة, وبالتالي فقراءة الكتابة الحداثية بآليات قديمة ومحاكمتها ومقايستها بمعيار قديم هو اجحاف في حق النص, لأن القراءة القديمة كرست مفهوم المباشرة والوضوح فيما النص الحداثي غالبا ما يجنح إلى الغموض والإيحاء.

النص الحداثي نص يتجاوز المثال والجاهز, ذلك أن الحداثة حاولت أن تكرس مفهوم القطيعة مع التراث ومع ما هو سابق وثابت, لكن النص النقدي القديم حدد قبلا أن الكتابة الشعرية تنقسم إلى دخيل وأصيل, وهذا الأخير يمثل المثال أو النموذج, ولكن «ثنائيات الأصيل والدخيل ثنائية زائفة, مضللة, وهي لغة الساسة والسياسة الإيديولوجية, وليست لغة الابداع والمعرفة»[1], إذ أن التسليم بثنائية (القبول/ الرفض), (الأصيل/ الدخيل), (القديم/المحدث), هو تسليم بمفهوم الثبات, فالكتابة فعل وجودي متحول, ينافي الثبات والنموذج, ذلك أن الكتابة تتغير وتتحول مع تحول المجتمع والعالم والفكر وتتجدد مع تجدد الرؤى وتهفو دائما إلى تحقيق المفارق والمختلف والمغاير.

إن الكتابة الحداثية وبكل التناقض والاختلاف الذي تحمله وحتى الفوضى أحيانا وظفت الغموض كآلية فنية تبرر من خلالها أو عبرها في كثير من الأحيان صعوبة فهم النصوص الحداثية, معتبرة أن الكتابة هي فعل غموض واستتار وحجب أكثر مما هي فعل وضوح ومباشرة وفهم, وهذا ما يتنافى كلية والنقد القديم والكتابة الشعرية القديمة, حيث الكتابة وضوح ومباشرة، وهذا ما يصرح به الآمدي عندما

1– أدونيس, كلام البدايات، دار الآداب، بيوت، لبنان، 1989, ص. 140.

يتحدث عن الاستعارة قائلا: «الاستعارة ألا تستعمل إلا ما يليق بالمعاني ولا تكون المعاني به متضادة ومتنافية ولهذا حدود, إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد»[1], وهنا تظهر المفارقة بين الكتابة المعيار والكتابة التجاوز وخرق المعيار.

فشعرية المعيار تعتمد على العقل لتحقق مبدأ عدم التناقض في حدود ما هو منطقي ومعقول, ليتجسد الائتلاف والوضوح أما شعرية التجاوز وخرق المعيار، فتتكئ على القلب والباطن لتحقق مبدأ التناقض في فضاء الخيال محققة الاختلاف والمغايرة مجسدة بذلك الغموض.

اعتمد الخطاب النقدي القديم على المعيار والثابت والمعقول ولذلك رفض أغلب النصوص التي تجاوزت وتخطت هذه المفاهيم, ولذلك رفض الكثير من شعر "أبي تمام" لأنه تجاوز المعيار وتخطى الثابت, "فأبو تمام" تجاوز المفهوم السائد والمتداول للاستعارة والتشبيه, ونجد "الآمدي" يعلق على بيت "أبي تمام" الذي يقول فيه:

لَم تُسقَ بَعدَ الهَوى ماءً عَلى ظَمَإٍ كَماءِ قافِيَةٍ يَسقيكَها فَهِمُ

بكل سخرية واستهزاء مستدركا على ما قاله أبو تمام فلا يقال« ما شربت ماء أعذب من ماء "قفا نبك" وأعذب من ماء (قصيدة) كذا, لأن للاستعارة حدا تصلح فيه , فإذا جاوزته فسدت وقبحت»[2], وهذا يوضح معيارية النقد القديم وثبات أحكامها, فكل كتابة التزمت بقواعد شعرية المعيار وحاكت النموذج السابق, قبلت ضمن الشعرية العربية وكل كتابة خرجت عن هذه الرؤية وتجاوزت المعيار, رفضت وأخرجت من دائرة الشعرية, فكل تجاوز للمعيار والثابت هو تجاوز نحو القبيح والدخيل والمرفوض, كما يوضح هذا أن شعرية الصورة في النقد القديم تكمن ضمن حدود وأطراف المقاربة والائتلاف.

أما في منظور النقد المعاصر فشعرية الصورة تنبع من المفارقة والاختلاف وتتجسد في تجاوز السائد والمؤتلف والموجود, إن الصورة الشعرية المعاصرة وخاصة الحداثية, تعمل على خلق الفجوة, مسافة التوتر

1- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي, الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري, تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد, المكتبة التجارية الكبرى, مصر، ط.3, 1959, ص. 246.

2- ينظر: الآمدي, الموازنة بين الطائيين, ص. 142.

وعلى خلخلة النظام الثابت, ذلك أن الكتابة الحداثية تتجاوز المقاربة والائتلاف بحثا عن المفارقة والاختلاف.

إن التطور الحاصل في المجتمع يؤثر بشكل كبير على الوعي الشعري لدى المبدع والناقد والقارئ البسيط, ولذلك لا يمكننا تجاهل التطور وتهذيب الذوق, حيث قطع شوطا كبيرا في المدينة وقد انتقل قسم كبير منه من حياة البداوة إلى حياة المدنية, وما رافقها من أساليب المثاقفة, والانتقال من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة[1], وهذا ما يفسر هذا التحول في بنية النظام المعرفي الذي تنبني عليه الكتابة الحداثية, هذا الانتقال من ثقافة السماع إلى ثقافة الكتابة أو لنقل السماع والبصر معا.

لقد تحولت الشعرية العربية بتحول العرب من البداوة إلى الحضارة فقد كانت «هذه الخلفية الحضارية والنقدية في الوقت ذاته هي التي تحكمت في توجيه شعرية الحداثة في العصر العباسي, وما شعرية "أبي تمام" إلا وجه من وجوه هذه الحداثة الشعرية, التي فرضت نفسها كميثاق أدبي ونقدي وجمالي جديد»[2].

فالشاعر تأثر بكل مظاهر الحضارة والمدينة, وتجلى هذا فيما يسمى بالتثقيف والمثاقفة, بذلك يمكننا أن ندرك بأن النقاد لم يرفضوا شعر أبي تمام ويخرجوه من دائرة الشعرية, لأنه ضعيف وناشز وإنما رفضوه لأن «شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة»[3], هذه الاستعارات البعيدة التي تجاوزت المقاربة والوضوح وجنحت نحو المفارقة والغموض, والمعاني المولدة التي لم تتعود عليها الذائقة العربية , وهذا ما جعل النقاد القدامى يقسون في حكمهم على شعر أبي تمام في الكثير من الأحيان , فقد «اصطدمت أذواقهم و حساسيتهم الأدبية بهذا اللون التمامي من الذائقة الحساسية الجمالية المتفوقة على ما درجوا عليه من موروثهم الجمالي والشعري»[4].

ولعل هذا ما كرس النظرة السكونية الثابتة, التي بقيت محافظة على الماضي وكأنه امتداد لا ينته, ولذلك «يعتبرون نظام القريض عند امرئ القيس وأمثاله من الشعراء الفحول, نظاما تقاس عليه سائر

1- ينظر: أدونيس, الشعرية العربية, ص. 5 إلى ص. 10.

2- محمد أديوان, سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة, شركة النشر والتوزيع للمدارس, مصر, ط.1, 2000, ص. 72.

3- محمد أديوان, سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة, ص. 111 .

4- المرجع نفسه, ص. 55.

الأنظمة القريضية التي ظهرت بعده واتخذته قاعدة لا يعترف الناقد من هؤلاء المتعصبين إلا بما يستجيب من الشعراء لمقتضياتها»[1].

بذلك يمكننا القول بأن التجاوز لا يشكل فعلا حداثيا جديد الظهور ولكنه قديم المنشأ , ظهر مع بدايات خرق شعرية المعيار وإنما غنى وتعدد الإبداع والكتابة العربية ولد شعريات مختلفة, اختلاف الرؤى والفكر, فلكل خطاب أدبي خصوصيته وفرادته وتميزه بحيث يكون قادرا على توليد شعريته الخاصة وبالتالي من الإجحاف اعتبار الكتابة القديمة, حجة ومعيارا, قاعدة تحاكم بها الكتابة الجديدة, فلكل منها بنية معرفية وزمنية تقوم على أساسها مكوناتها الشعرية.

وحتى نتعرف على التحولات التي مست الكتابة وشعرية الكتابة الحداثية, بعد أن حاولنا استعراض أبرز مظاهر الشعرية العربية العربية القديمة, لابد أن نلامس أهم خصائص الشعرية المعاصرة, لندرك فعل التجاوز والتخطي.

2- الكتابة ضمن رؤيا الشعرية الغربية:

لا يمكننا الحديث عن الكتابة المعاصرة, ومدى تعالقها مع مفهوم الشعرية في المدونة النقدية العربية المعاصرة, إلا إذا حاولنا فهم الشعرية الغربية في علاقتها مع الكتابة الحداثية.

2-1- الشعرية الغربية, المفهوم والتحول:

لقد استطاعت الثورة الصناعية الغربية خلخلة المفاهيم السائدة وتجاوزها في أحيان كثيرة, وبدأ الوعي النقدي يتشكل وفق رؤيا مغايرة تتجاوز الماضي وتتخطاه وتشكك في أغلب مفاهيمه وتعلن القطيعة معه, وذلك من منظور حداثي, الحداثة هذا المفهوم الذي شكل هزة عنيفة في جميع مجالات الحياة فقد أعادت الحداثة تشكيل الذات العربية على المستوى الفكري والفلسفي والمعرفي والعلمي والتاريخي والجمالي الفني, وما يهمنا في بحثنا هذا هو الجانب الإبداعي الجمالي الفني وما صاحبه من نقد,

1- المرجع نفسه, ص. 55.

فالحداثة فعل مناقض لكل ما هو قديم وكلاسيكي وثابت وتراثي, ولذلك تسعى مقولات الحداثة إلى زعزعة يقينية الكلاسيكي واستبداله بقانون الخرق التجاوز والاختلاف والمغايرة.

لقد أفرزت المرحلة العقلانية الغربية الثورة الصناعية ومع هذه الثورة كانت ثورات مختلفة ومتعددة في شتى مجالات الحياة, ولكنها تتفق جميعها على مبدأ واحد وهو قطعية مع الماضي وتجاوز المعيار والثابت, ومن بين الثوابت التي تم إعادة قراءتها والتعامل معها كتاب أرسطو "فن الشعر", هذا الكتاب الذي اعتبر إنجيل الأدب عند الغرب, فقد أسس للشعرية الأوروبية وفق قانون المحاكاة والاستعارة باعتبارهما تجسيدا للشعرية الغربية.

ولكن حتى وإن كان «للشعرية أصولا قديمة ومعروفة (مثل فن الشعر لأرسطو, والنظرية المعيارية للأشكال في التراجيديا والملحمة), لكنها لم تشهد ولادتها كنظام خاص إلا في القرن العشرين»[1].

يعتبر تودوروف الشعرية خاصية «تبحث في هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنة في الآن ذاته»[2], وينطلق تودوروف في مقاربته للنص باعتباره يتميز بموقفين:

الموقف الأول: يرى أن النص الأدبي مكتف بذاته من حيث هو موضوع للمعرفة, معزول عن المؤثرات الخارجية فالعمل الأدبي «هو الموضوع النهائي والأوحد»[3].

الموقف الثاني: يرى أن النص الأدبي تجل لبنية مجردة, فالناقد «يقول شيئا آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجردة»[4] ولأن عزل النص عن صاحبه وعن المؤثرات الخارجية يبدو من الناحية الإجرائية صعبا , ذلك أن القراءة لا يمكن أن تكون موضوعية فقط ولذا «جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية, وهي بخلاف

1- مجموعة من المؤلفين, مفهومات في بنية النص, تر: وائل بركات, دار معد للطباعة والنشر والتوزيع, دمشق, سوريا, ط.1, 1996, ص. 35.

2- تزيفيطان تودوروف, الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة, دار توبقال, المغرب, ط1, 1987, ص: 23

3- المرجع نفسه,ص. 20.

4- المرجع نفسه,ص. 21.

تأويل الأعمال النوعية, لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل.. ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.. إلخ, تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته»[1].

فالشعرية هي بحث عن القوانين التي تجعل من عمل ما عملا شعريا لكنها تهتم بالخطاب مجردا من كل العوامل والمؤثرات الخارجية, وعلى الرغم من كثرة الدراسات حول مفهوم الشعرية إلا أنه من الصعب إعطاء مفهوم ثابت لها, ذلك أنها لا تتحدد في عنصر معين داخل النص, فهي «ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول (جينيت) كما أن منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال.. كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم البلاغة بدمج الشعرية ضمنه, باعتبارها تحليلا لتقنيات التحويل مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع, ومعرفة الطرائق الكلامية المميزة للأدب, وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث, المعرفة الشمولية بالمعرفة العامة للشعر»[2].

فالشعرية تشتغل على النص باعتباره كيانا مجردا محاولة تحديد قوانينه وآلياته الداخلية المؤسسة للشعرية, ولذلك فمفهوم الشعرية ليس مفهوما ثابتا محددا سلفا, أو قاعدة قبلية تشكل معيارا للحكم فمفهوم الشعرية «غير ثابت, وهو يتغير مع الزمن, إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية *poéticite* هي كما يؤكد الشكلانيون عنصر فريد, عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى...هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله»[3], فالشعرية بحث في خصوصية الأدب وفرادته, سؤالها المطروح ما الأدب؟ وما الكتابة الشعرية؟

إن الشعرية تهتم بالنص في ذاته ولذاته مقصية المبدع وكل العوامل والمؤثرات خارج النص, مركزة على اللغة باعتبارها الجوهر والوسيلة, لكونها السمة الفارقة بين الشعري واللاشعري.

3- شعرية الانزياح وتجاوز القاعدة:

1- المرجع نفسه,ص. 23.

2- عثماني ميلود, شعرية تدوروف, عيون المقالات, دار قرطبة , الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1990, ص. 23.

3- رومان جاكبسون, قضايا الشعرية, تر: محمد الولي ومبارك حنون, دار توبقال, المغرب, ط1, 1988, ص. 19.

لا يمكن الحديث عن الشعرية وآلياتها وقوانينها الداخلية, دون التطرق إلى الانزياح باعتباره آلية من آليات تجلي الشعرية , والحديث عن الانزياح هو حديث عن شعرية المفارقة والتجاوز تجاوز العادي, اليومي, السائد المعياري إلى الشعري المختلف, المغاير والاستثنائي, فلا يمكننا إدراك الاختلاف أو حتى الائتلاف بين الكتابة القديمة والكتابة الحداثية إلا إذا أدركنا الرؤيا الشعرية التي تؤطر كلا منهما وإن كنا تحدثنا سابقا عن شعرية الكتابة القديمة المتمثلة في المعيار, فسنحاول فهم شعرية الكتابة الحداثية انطلاقا من شعرية الانزياح.

لا يمكننا الحديث عن اللغة الشعرية وشعرية الانزياح دون الرجوع إلى اللغة المعيارية, ذلك أن وجود الأولى مرتهن بوجود الثانية ومدى شعرية الانزياح واللغة مرتبط بمدى خرقها للمعياري الثابت فاللغة المعيارية «هي التي تشمل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي, المتعمد للغة الشعرية, فوجود اللغة الشعرية -إذن- مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية»[1], وهو ما يجعل العلاقة بين اللغة المعيارية والشعرية علاقة ائتلاف واختلاف وتشابه ومغايرة في الآن ذاته, ولذلك فاللغة هي «مادة الشعر, لكنها عدوه الأكبر»[2].

فالمبدع دائم السعي إلى تجاوز صرامة المعيار وخرقه, من أجل بناء لغة شعرية, فريدة , فرادة التجربة الإبداعية, ولذلك فالمبدع يُرخص له ما لا يُرخص لغيره, والدليل على ذلك الضرورات الشعرية «هي بتصور بسيط تتناول بالبحث مجموعة الممكنات والاباحات التي يحق للشاعر-دون الناثر-, أن يستعملها في شعره, من غير أن يعاب بها أو تنفى عليه»[3], فالترخيص هنا ليس من باب القاعدة أو القيد و لا هي دلالة على الضعف, وإنما هي خصيصة جمالية تضفي على النص شعرية وفنية, تحقق له

1- يان موكاروفسكي, اللغة المعيارية واللغة الشعرية, تر: ألفت كمال الروبي, مجلة فصول, مصر، المجلد 05, العدد01, أكتوبر, نوفمبر, 1984, ص. 40.

2- عز الدين إسماعيل, روح العصر, دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة, دار الرائد العربي, بيروت, 1978, ص. 65-66.

3- عبد الحكيم راضي, نظرية اللغة في النقد العربي, ص. 25.

من خلالها مفارقته للخطاب العادي «ومغزى هذا أن للشعر لغة خاصة به, وأوضح ما يميزها هو الترخص»[1].

باللغة تكتسب الكتابة خصوصيتها وفرادتها وشعريتها وبالانزياح تتحقق هذه السمات الفارقة عن الكتابة العادية و يحدد «مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا واللجوء إلى ما ندر من الصيغ أحيانا»[2], فالانزياح يفتح أفق امكانيات جديدة للمبدع, يمكنه من خلاله تشيكل لغة إبداعية تبدو لفرادتها وكأنها ولدت مع التجربة الإبداعية.

4- الشعرية وجدلية تعدد المفاهيم:

إذا حاولنا تتبع التطور التاريخي لمفهوم الشعرية، باعتباره مفهوما متغيرا "أي على صعيد التصور النقدي لها، لا في طبيعة مكوناتها"[3] فإننا سنتحدث حتما عن مجموعة من الشعريات لا عن شعرية واحدة، فقد كان مصطلح الشعرية في النقد الغربي "في الحقب الكلاسيكية، لا يعني أي امتداد، أو أية كثافة خاصة بالإحساس، ولا يجسد أي تلاحم أو أي عالم منفصل، بل هو فقط انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في "التعبير" وفقا لقواعد أكثر جمالا أي أكثر اجتماعية من قواعد الحديث"[4] وهذا يعني أنّ الشعرية في الحقب الكلاسيكية لم يخرج مفهومها عن إطار الإحساس والانفعال ولا كان الشكل منطلق اهتمامها.

لم تشهد الشعرية "ولادتها الحقيقية كنظام خاص، إلا في القرن العشرين"[5] إلا أنّها بقيت تابعة بشكل من الأشكال لشعرية "أرسطو" حيث يعتبر "تودوروف" أنّ "كتاب أرسطو" هو أول كتاب منهجي، ولا يمكن أن يقارن كتاب "فن الشعر" بأي نص آخر نظرا لقيمته التاريخية، وبهذا فإنّ كلّ الدراسات الشعرية

1- تمام حسان, الأصول, دراسة ابستمولوجيا للفكر اللغوي عند العرب, فقه اللغة, البلاغة, عالم الكتب, القاهرة, 2000, ص. 78.

2- عبد السلام المسدي, الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1982، ط.3, ص. 103.

3- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1 ، 1987، ص. 127.

4- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر. محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط.1، 1980، ص. 80.

5- مجموعة من المؤلفين، مفهومات البنية في النص، ص. 35.

التي جاءت بعده لا تعدو أن تكون مجرد إعادة تأويل لكتابه"[1] إلا أنّ هذا لا يعني أنّ النقد الغربي قد سلّم بكلّ ما جاء في كتاب "أرسطو" إلى درجة أن أيّ نص بعده لا يعدو أن يكون مجرد تأويل أو شرح أو تكرار لكتابه فقط! وإلا فمن أين اكتسب كتاب "أرسطو" هذه الحصانة الثابتة على الرغم من أنّه لا يتعدى كونه مجرد مجهود بشري فردي يطاله النقص والخطأ ويخضع للتبديل والرفض والتغيير والتجاوز كأي نتاج بشري؟

أصبحت الشعرية أصبحت تمثل العلم الذي يضمّ مختلف الأشكال الأدبية إلاّ أنّ هذا لم يلغ ما يكتنف مصطلح الشعرية "*la poétique*" من التباس نتيجة تعدّد تعريفاته واختلاف رؤى تناوله.

لقد مرّ "بول فاليري" بمرحلتين في فهمه لمصطلح الشعرية:

"**1-المرحلة الأولى**: فهم "فاليري" الشعرية على أنّها مرتبطة بالاستعمال العام، فلا يتعلق الأمر هنا بمجموعة قواعد، ولا بفن الشعر.

2-المرحلة الثانية: وبالعودة إلى المعنى الاشتقاقي للشعرية، اكتشف فاليري أنّ الشعرية هي مفهوم بسيط للفعل (*Poeinn*)، حيث يقول: "يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي إسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[2] ف"فاليري" تجاوز المعنى الضيّق للشعرية، هذا الأخير الذي حصرها في الشعر دون النثر وذهب إلى أنّ الشعرية صفة تنسحب على الخطاب الأدبي ككل (شعرا / نثرا).

4-1- شعرية تودوروف:

إذا سلمنا أنّ الأدب هو "قول أكثر صناعة من الكلام العادي"[3] فهذا يعني أنّ الكتابة هي فعل وعي باللغة ينحرف بها عن مستوى الاستعمال الجماعي المألوف إلى خصوصية الأداء الفردي الأدبي المتميّز

---

1 -Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ، Ed Seuil – Paris – 1972 – P . 108.

2- ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، ص.10.

3- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ص. 10.

ولهذا فالشعرية "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[1] ويرى "تودوروف" أنّ على الشعرية أن تجيب على أسئلة جوهرية، يمكن ترتيبها كما يلي:

"1- ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب، كوحدة داخلية ونظرية –أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

2- ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة، بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي"[2].

كما حدّد مجالات الشعرية في ثلاثة محاور هي:

"1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ولذلك فهي تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب"[3].

إنّ الشعرية باعتبارها نظرية داخلية للأدب تحاول القبض على وحدة وتنوع الأعمال الأدبية، فموضوعها ينبني أساسا على الأعمال المتحققة والمحتملة على حد سواء فـ"ليس العمل في حدّ ذاته موضوع الشعرية فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محدّدة وعامة، وانجازا من انجازاتها الممكنة.و لكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن- وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[4].

إنّ شعرية" تودوروف "لا تهتم بالنصوص الأدبية باعتبارها إبداعات فردية ولا يهمّها الأثر الأدبي في ذاته وإنّما تسلّط اهتمام مجال بحثها وأساس اشتغالها، على خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة؛ لاستنباط القوانين الداخلية التي تنظم ولادة الخطاب الأدبي.

1- المرجع نفسه, ص. 23.

2- عثماني الميلود، شعرية تودوروف ص. 05.

3- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، دار الآداب، بيروت، ط.1 1993 ص. 21.

4- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص. 23.

شكّلت الشعرية تحوّلا منهجيا موضوعيا في طبيعة الدراسات النقدية الأدبية، فبعدما عانى النّص الأدبي من قيود المعايير الخارجية (اجتماعية، تاريخية، نفسية، أخلاقية..)، وتعسفيّتها التي فرضت عليه شروحا وتفسيرات قصرية حولته إلى امتدادات لغوية دلالية عاكسة للواقع محاكية لمظاهره، جاءت الشعرية برؤيتها المحايثة لتخلّص النص الأدبي من سلطة ما هو براني و تثبت سلطته على ذاته هادفة إلى الكشف عن الأنساق اللغوية والتشكيلات العلائقية داخل الخطاب الأدبي وبالتالي صياغة نظرية عامة و محايثة للأدب بوصفه خطابا لغويا فنيا، فما تهتمّ به الشعرية "ليس هو الأدب باعتباره كائنا(*Être*) ولكن باعتباره خطابا"[1]، فقد "حددت الشعرية الجديدة وبشكل أدق موضوع "الشعرية" الذي سيصبح هو "الخطاب" الأدبي و ليس الأدب بوجه عام"[2]. وقد نحا "تودوروف" نحو"بول فاليري" فاعتبر الشعرية مفهوما-أو صفة- ينسحب على الخطاب الأدبي ككل، شعرا ونثرا، بل " قد تكاد تكون متعلّقة على الخصوص بأعمال نثرية"[3].

4-2- شعرية ياكسبون:

أمّا" ياكسبون" فقد اعتبر الشعرية ذلك" الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتمّ بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[4] وعلى هذا يتحدّد مفهوم الشعرية عند "ياكبسون" بالإجابة عن السؤال" ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا؟"[5] كما تتجلى الشعرية عند" ياكبسون" "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست

1- عثماني الميلود،شعرية تودوروف، ص. 18.

2 - G. Genette, Figure III, seuil, Paris, 1972, p. 10-11.

3- تزيفيطان تودوروف، الشعرية,ص. 23.

4- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص. 35.

5- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، د.ت، د.ط. ص. 177-178.

مجرد إشارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[1] فالشعرية وظيفة غائية تسعى إلى تحقيق استقلالية الخطاب الأدبي كنظام لغوي، دلالي خاص والنظر إلى الكلمة ككلمة لها وجودها ووزنها الخاص.

ويعتبر "ياكبسون" الوظيفة الشعرية وظيفة محورية في الخطاب الأدبي ، فهي موجودة في كل الخطابات اللغوية و بدونها " تصبح اللغة ميّتة و سكونيّة تماما، فالوظيفة الشعرية، تدخل دينامية في حياة اللغة"[2] وبالتالي تمنح الرسالة اللغوية شحنة شعرية ترتفع بها إلى ذرى جمالية فنية.

كما يؤكّد "ياكبسون"على أنّ" الدراسة الألسنية للوظيفة الشعرية يجب أن تتعدى نطاق الشعر"[3] لتشمل الخطاب الأدبي ككل، وهو في هذا يوافق" فاليري" و "تودوروف"، وينظر للشعرية بوصفها وظيفة لسانية بالدرجة الأولى.

4-3- شعرية كوهين:

يعتبر"كوهين" الشعرية "كاللسانيات تهتمّ باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما، في أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"[4] حيث تستعير من اللسانيات منهجها ولكنّها توظفه بهدف دراسة شكل خاص من أشكال اللغة-الخطاب الأدبي-وعند" كوهين" الشعرية" علم موضوعه الشعر" فهو على خلاف سابقيه يحصر مجال الشعرية في حدود الشعر مقلّصا بهذا من فاعليتها وشموليتها.

لقد بنى "كوهين" شعريته انطلاقا من مفهوم" الانزياح" فهي عنده تتحدّد بكمية الانزياحات والجناسات والاستعارات والكنايات والصور والمفارقة والإيقاع والتوازي، وكل هذا يدخل في إطار مظاهر الشعرية.

1- المرجع نفسه,ص. 19.

2- ينظر: المرجع نفسه, ص. 74.

3- رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية, ص. 75.

4- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص. 40.

لقد جعل"كوهين" الشعر في مقابل النثر بل ضدّه، واعتبر أنّ" هدف الشعرية بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "شعر" وغائبة في كل ما صنف ضمن "نثر"، وإذا كان الجواب بالإيجاب فما هي؟ إنّ ذلك هو السؤال الذي تجيب عنه كلّ شعرية تسعى لأن تكون علمية"[1].

ولأنّ الشعرية تقوم على مبدأ المحايثة مثلها مثل اللسانيات؛ باعتمادها على تفسير اللغة باللغة ذاتها، فقد كان هذا منهجها لتحقيق علميتها إلاّ أنّ"كوهين" يعتبر"الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[2].

اعتمد "كوهين" في دراسته الشعرية على الثنائية الضدية (شعر/نثر) وجعل من الظاهرة الشعرية ظاهرة يمكن قياسها بالنظر إلى متوسط التردّد "لمجموعة من المجاوزات والانزياحات التي توظّفها لغة الشعر في مقابل لغة النثر كما ربط "كوهين" شعريته بالأسلوبية منطلقا من أنّ "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا وعاديا ومطابقا للمعيار العام المألوف.. يحمل قيمة فنية جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا،"خطأ مقصود""[3] وهكذا تحولت الشعرية إلى "علم الأسلوب الشعري"[4] وأصبحت اللغة الشعرية " ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح"[5].

إنّ "الأشياء ليست شعرية إلاّ بالقوّة، ولا تصبح شعرية بالفعل، إلا بفضل اللّغة، فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يصبح مصيره الجمالي بين يدي اللغة"[6] وتصبح "المهمة الخاصة لعلم "الشعرية" في النقد الأدبي التساؤل لا عن المحتوى الذي يظل دائما هو هو، ولكن عن التعبير حتى تعلم أين يكمن الفرق"[7] الفرق"[7] فالشعرية لا تعنى بالمضمون-حسب كوهين- وإنما تركّز اهتماماتها على طريقة التشكيل والتعبير عن هذا المضمون.

1- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص.ص. 14-15.

2- المرجع نفسه, ص. 40.

3- المرجع نفسه, ص. 15 .

4- المرجع نفسه, ص. 15.

5- جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000ص.35.

6- جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص. 38.

7-المرجع نفسه, ص. 61 .

إنّ هذا التعدد في زوايا رؤيا مفهوم الشعرية وهذا الاختلاف النسبي، المتفاوت بين الشعريات ليس اختلافا في جوهر المفهوم ولكنّه تفاوت في عمق وجهة الرؤيا ومنطلقاتها إلاّ أنّ هذه الشعريات تبقى خاضعة لمرجعية واحدة تمثل مجال وموضوع عملها ودراستها وهي الخطاب الأدبي كواقعة لغوية لذلك تعتبر "جوليا كريستيفا" "الشعرية" "خطابا بدون موضوع، خطابا خارج الزمان والمكان، يتحدث إلى نفسه ضمن حالة لا متناهية من ابتكار نماذج مستمدة من اللسانيات، أو من تصور أوّلي، ومطبقة دون مسوّغات مقنعة، بهدف بناء نموذج النص الأدبي المراد دراسته"[1].

وبهذا يمكن أن " تتشكل الشعرية وفق المفارقة الآتية:

1- هدف الذات المكلمة ضد طبيعة هدف المتلقي.

2- غائية العمل الأدبي ضد أن يكون وسيلة.

3- جمالية العمل الأدبي ضد أن يكون جافا.

4- النظام اللساني المغاير جدا للتجربة الذهنية.

5- النظام اللساني المفارق لليومي التواصلي"[2].

إن هذا التعدّد في مفاهيم الشعرية يتيح للدارس فرصة الإفادة منها جميعا وبالتالي إغناء الدراسة النقدية للخطاب الأدبي، فالشعرية قد أفادت من مختلف العلوم ووظّفتها من أجل إنجاح مشروعها مستعيرة أغلب أدواتها وآلياتها الإجرائية من العلوم اللغوية خاصة اللسانيات.

4-4- الشعرية اللسانية:

لقد خرجت اللسانيات بالدراسات الأدبية من الأحكام الانطباعية والآراء الذوقية، ونحت بها نحو الأحكام الموضوعية من خلال دراستها العلمية لمادة الخطاب الأدبي ولذلك نجد أن روح المنهج اللساني مبثوثة في أغلب إن لم نقل كلّ المدارس النقدية الحديثة.

1- جوليا كريستيفا، شعرية محطمة، تر. وائل بركات،مجلة نوافذ، ع: 15، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421 هـ، ص. 169 .

2- الهواري غزالي، شعرية الإلقاء، مقولة التوازي، إلقاء محمود درويش نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، الجزائر، سنة 1999 /2000، ص. 37.

إلاّ أنّ هـذا لا يمنعنـا مـن الإقـرار بـأنّ اللسـانيات والنقـد الأدبي مجـالان مسـتقلان عـن بعضـهما البعض غـير أنّ هـذا لا ينفـي أن تفيـد الدراسـات الأدبيـة مـن المـنهج اللسـاني وأدواتـه الإجرائيـة فتـأثير "اللسـانيات في الدراسـات الأدبيـة الحديثـة أصـبح أمـرا مألوفـا، بـل أمـرا مطلوبـا نظـرا للاكتسـاح العجيـب الذي حققته اللسانيات في كثير من المجالات المعرفية"[1].

تعتبر اللسانيات اللغة نسقا وشكلا بالدرجة الأولى والدراسات الأدبية هي الأخرى تركّز على اللغة كنسق فني ، فاللغة إذن هي الحلقة المشتركة بين الحقلين وبما أنّ اللسانيات تهتمّ باللغة في شكلها العام، فإنّ الدراسات الأدبية تركّز على اللّغة في شكلها الخاص والمتميّز أي أنّ مجال اشتغالها هو اللغة الأدبية؛ أي تلك التي تهيمن فيها الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف. وعلى الرغم من إفادة الدراسات الأدبية من المنهج اللساني إلاّ أنّ تطبيقه على الأدب أفرز عدّة تساؤلات وأدى إلى ظهور عدة مناهج منها (الأسلوبية، البنيوية، السيميائية..).

لقد أسهمت اللسانيات في تطوير مفهوم الشعرية، حيث استطاعت أن تحقق تحولا جذريا في مجال الدراسات اللغوية باعتمادها على منهج علمي، موضوعي دقيق وصارم، وهذا هو المنهج الذي كانت تبحث عنه الشعرية لتحقيق مفهومها الفعلي"علم الأدب"، ففاعلية اللسانيات لم تقتصر على مجال الدراسات اللغوية فقط وإنما انسحبت على باقي ميادين العلوم الإنسانية؛ نظرا لمبادئها وطرائقها العلمية والموضوعية فـ"إذا كانت اللسانيات علم بنى اللغة فالشعرية تشكل أحد فروعها وتتميز بحسب هذا الإدعاء العلمي عن النقد الأدبي (يقصد النقد الراهن) ،فنحن لا نطلب إلى دارس الأدب بأن يجعل وصف الجماليات الداخلية للعمل الأدبي يحل محلّ الحكم الذاتي ، فمثل هذا الوصف يتميّز عن النقد، كما تتميّز الأصواتية عن علم تصويت اللفظ"[2].

حققت الشعرية تطورا كبيرا باعتمادها على منهج اللسانيات، موظّفة ومتجاوزة له ولعلّ الشيء الذي دفعها إلى اعتماد وتوسيع مبادئ اللسانيات هو طبيعة معالجتها الإجرائية للنصوص الأدبية.ويمكننا

1- أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)،ج/1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1،2003، ص.69.

2 – ينظر: عصام شرتح، فضاءات جينيت ومجازات جاكبسون، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع :57 ،مج/15 ،آب /أيلول 2005، ص. 52.

القول إنّ الشعرية استطاعت أن تحقّق "علمية ما من خلال ربطها باللسانيات حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة ،والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب"[1].

كما أنّ علاقة ارتباط الشعرية باللسانيات في وجهها الآخر تمثل الارتباط بين اللغة والأدب وبين الشعرية والعلوم اللغوية الأخرى، ولذلك فإن الشعرية أفادت وبشكل كبير من كل العلوم التي تعتبر اللغة جزءا من مواضيع بحثها.

وإذا كانت اللسانيات المنهج الذي أدى "إلى اكتشافات جديدة ساهمت في خلق الشعرية وبلورتها كنظرية تخصّ بنية اللغة الشعرية"[2] فالشعرية –علم الأدب– تهتم بدراسة اللغة في طاقاتها الجمالية والفنية وتركّز على وصف الظاهرة اللغوية الجمالية في تركيبها ونسيجها وعلاقاتها فسؤال الشعرية الجوهري هو الكيف؟ هذا الأخير الذي يصنع فرادة العمل الأدبي و يعكس شعريته.

ومثلما "تعامل دو سوسير مع اللّسان بوصفه الموضوع الوحيد للسانيات يدرس في ذاته ولذاته، دراسة علمية موضوعية وصفية[3] فإنّ الشعرية تعاملت مع النص الأدبي تعاملا "نسقيا محايثا"[4] يبحث في خصوصية اللغة الأدبية و تميّزها عن اللغة المعيارية ، محاولة استقصاء الجمالية المنبثقة من عمق التركيب اللغوي للنص،فاتصاف الخطاب الأدبي بالشعرية ليس مجرد ظاهرة اعتباطية، ذوقية، بل سمة موضوعية تحكمها معايير وقواعد يمكن دراستها دراسة تقترب من العلمية.ولا يعني هذا أنّ اهتمام الشعرية بالشكل يقابله إلغاء للموضوع –للمضمون– فقضية الفصل بين الشكل والمضمون فرضية مقحمة إذ لا يمكن نفي الوحدة المطلقة بين الشكل والمضمون داخل الخطاب الأدبي الواحد.

ولعلّ ما جعل الشعرية تبدو للدارس في الوهلة الأولى وكأنّها تركز على الشكل؛ هو بحثها عن القوانين العامة والخاصة التي تحكم بناء العمل الأدبي أي مجموع العلاقات المشتركة التي تحكمه، فالشكل

1 – المرجع نفسه, ص. 52.

2 – المرجع نفسه, ص. 54.

3 – أحمد يوسف ،القراءة النسقية (سلطة البنية و وهم المحايثة)، ص. 93.

4 – المرجع نفسه, ص. 93.

انطلاقا من هذه الرؤية هو بؤرة الاهتمام والمنطلق الأول كما أنه المجال الفعلي لتحقيق الدراسة، ولذلك شاع الاصطلاح بأن الفن شكل.

إنّ اللسانيات ولحدّ الآن لم تعطنا قوانين للسيطرة على دراسة اللغة في شكلها العام، كما أنّ الشعرية هي الأخرى لم تستطع حصر وتحديد القواعد والقوانين التي تحكم دراسة شعرية الخطاب الأدبي.

ويمكننا أن نلاحظ كيف أفادت الشعرية من المنهج اللساني خاصة مع المدرسة الشكلانية.

4-5- الشعرية الشكلانية:

لقد ظهرت المدرسة الشكلانية الروسية في مرحلة تاريخية صعبة كان من المجازفة فيها الخروج عن الإيديولوجيا السائدة ولكن هذه الحركة جاءت متميزة بفاعليتها الكبيرة حيث عادت إلى التراث النقدي وأعادت دراسة وتأمّل وتأويل كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

لقد كانت الحركة الشكلانية ثائرة ومتمردة على كل ما كان سائدا آنذاك في الساحة النقدية الأدبية فاستطاعت أن تغيّر النظرة السائدة إلى الخطاب الأدبي، بمقترحاتها وأهدافها التي كانت تسعى إلى تخليص الخطاب الأدبي من ضغط التراكم الخارجي والقصدية والإيديولوجية الواحدة والعودة به إلى بنائه الداخلي، إنّ المدرسة الشكلانية هي " أوّل مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني بل هو أولا وأخيرا استعمال خاص للغة وفقا لخصوصية كل جنس أدبي. فالشعر يوظّف اللغة على نحو خاص به والقصّ يوظفها على نحو آخر، ومن ثم وجب إبراز هذه الخصوصية، ابتداء من أصغر الوحدات التي تفضي إلى بعض ويلتحم بعضها ببعض، حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي مكتملا"[1] فالمدرسة الشكلانية تهتمّ بما يجعل من الأدب أدبا.

ظهرت المدرسة الشكلانية متأثرة بالحركات النقدية والأدبية في كل من روسيا وفرنسا وألمانيا، وبكل ماله علاقة برفض مبادئ النقد الكلاسيكي وقد مرّت الشكلانية الروسية بمرحلتين:

"**1- المرحلة الأولى**: وتمتد إلى حوالي 1925 هذه المرحلة التي هيمن فيها تأثير شكلوفسكي، وكان النص الأدبي يعتبر معطى منفصلا عن القارئ معزولا عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه.

1- نبيلة إبراهيم، فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية(1)، مكتبة غريب،الفجالة، القاهرة، د.ت. ص. 07.

2- المرحلة الثانية: تمتد مابين 1925-1930 وتتميّز بإعادة النظر في تصورات شكلوفسكي، وطرح تصورات جديدة تقوم على التركيز على الظاهرة الأدبية ذاتها، وفي هذا الصدد يبرز"يوري تينيانوف" من خلال مقالاته المتميزة والمتعلقة بتاريخ الأدب خاصة مقالة الواقعة الأدبية الصادرة سنة 1927، ويرفض تينيانوف، إمكانية تعريف، مفهوم الأدب، بالتجريد، حيث يقول:"إن وجود واقعة أدبية متعلق بنوعيتها، المميزة أي ارتباطها سواء مع السلسلة الأدبية وبعبارة أخرى متعلقة بوظيفتها"[1]، فالواقعة الأدبية تؤدي وظيفة خاصة ومتميزة، تختلف عن باقي الوظائف اللغوية.

وبهذا يمكننا أن نعتبر الشكلانيين الروس"أول من نبه إلى أنّ النص، منظومة تحدّد وظيفة الأدوات الأدبية إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو"الأدبية"، وليس أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي...إلخ"[2] لقد كان الانطلاق النظري للشكلانيين نابعا من التمييز بين اللغة اليومية والشعرية والتفريق بين مختلف وظائفهما فالمعنى أو الدلالة عامة إشكالية غير مطروحة لدى الشكلانيين فهم يتعاملون مع الحقائق اللغوية كمادة قابلة للتحليل وللتطبيق الإجرائي ويمكننا أن نعتبر هذا التفريق القائم بين اللغة المعيارية والشعرية هو نفسه تفريق اللسانيات بين اللغة والكلام.

لم يميّز الشكلانيون بين الشكل والمضمون؛ فالشكل في عرفهم هو أساس العملية الإبداعية والمضمون متوقف عليه والعكس غير وارد أصلا، إلاّ أنّ اهتمام الشكلانيين بالشكل لا يعني أنهم نَحَوْا نحو "مدرسة الفن للفن".

إنّ منهج وأساس الشكلانية كما عرفها"بوريس إيخنيباوم":"هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟.. وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية"[3] وهذا ما شكل ثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب، بغية تأكيد استقلالية العمل الأدبي انطلاقا من خصائصه الجوهرية وتشكيلاته اللغوية/ الدلالية.

1- محمد قاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع: 22 ،1999، ص. 98-99.

2- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000، ص. 25.

3- آن جفرسون ودفيد روسي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر. سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص. 37.

كما يعرف "جان لويس كابنيس *J.L.Carbane* " الشكلانية بأنها "تيار من الدراسات الأدبية، تطور في روسيا بين سنتي 1915 و1930 ، وينبغي وضع هذا التيار في خط مع المستقبلين الروس، وينبغي ربطه-بشكل أكثر اتساعا- مع هذا التيار الأدبي والجمالي، من (مالارميه إلى جويس)، الذي أكّد على القوانين الداخلية للخطاب الأدبي، ووقف على المستوى النقدي ضد النزعة التاريخية المهيمنة"[1] وبالتالي فإن الرؤية النقدية عند الشكلانيين لا تهتمّ بما هو خارج النص و إنمّا تعمل على دراسة و تتبّع التشكيلات اللغوية/ الدلالية، وتفكيك البناء الداخلي للنص، لقد ابتعد الشكلانيون عن أحكام القيمة ذات الطابع الانطباعي والمعياري الخارجي، فاكتسبت الشعرية معهم تميّزها كنظرية استطيقية منهجية تسعى لتحقيق صفة العلمية للدراسات النقدية الأدبية؛ باتخاذها من الوظيفة والأداة والوسيلة والطريقة مواضيعها الأساسية، فالخطاب الأدبي "نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام على باقي الوظائف الأخرى"[2].

لقد "بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي و تقنياته بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الأدبي و تأسيس علم أدبي مستقل على غرار المنهج اللساني، غايته تحديد "الأدبية""[3] وبهذا استبعد الشكلانيون أغلب التعاريف التي اعتبرت الأدب محاكاة وعرّفوه تعريفا فرقيا أيّ أنه "يتكون من الفروق التي بينه و بين نظم الواقع، وأنّ علمه أو دراسته هي مجموعة من الفروق"[4]؛ أي مجموع الخصائص التي تميّز الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات.

استطاعت الشكلانية وبفضل اعتمادها على مبدأ المحايثة أن تدرس النص الأدبي في إطاره اللغوي الداخلي، أي في مجال استقلالية النسق الأدبي عن باقي الأنساق الأخرى وبهذا ظلّ تعامل الشكلانيين مع النصوص الأدبية مقتصرا على الجانب الشكلي اللغوي وهذا ما ظهر جليا فيما طرحه "ياكسبون" من مفاهيم مثل(نحو الشعر/شعر النحو) مؤكدا على إبداعية النظام النحوي ذلك" أنّ التعارض في قصيدة ما، بين ما ينتمي إلى اللغة التصويرية الاستعارية، وبين ما يعود إلى مستوى مباشر، يمكن أن يحدده

1- ينظر، عثماني ميلود،شعرية تودوروف، ص. 114.

2- نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج/2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،1997، ص. 11 .

3- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص. 93-94.

4- آن جفرسون ودفيد روسي، النظرية الأدبية الحديثة، ص. 12.

بشكل قوي تباين بين المكونات النحوية"[1] وهذا ما جعل "ياكسبون" يرفض البلاغة التقليدية التي أولت اهتماما كبيرا للصور المجازية.

لقد عملت الشكلانية على تجاوز مفهوم البلاغة التقليدية ،المغلق، المعياري، إلى شعرية النحو وما يتفجر عنها من صور جمالية وهذا ما جعل من "الصعب جدا تحديد مفهوم قار للشعرية، ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة"[2] ومن أجل ما تهفو إليه الشكلانية من تحقيق أساس علمي منهجي راحت تستعير من اللسانيات منهجها وأدواتها فالمنهج الوصفي اللساني أثبت أهميته وفاعليته مع "دي سوسير".

كما استعارت من النحو مفاهيم النسق والقاعدة وبهذا أصبحت وكقاعدة عامة مع "ياكبسون" "صورة النحو في قصيدة بلا صور، هي التي تصير مهيمنة، وهي التي تحلّ محلّ كل المجازات"[3].

ويمكننا أن نلخّص جهود الشكلانيين الروس، فيما يلي:

"– العمل ا لأدبي ، عند إخنباوم كما جاء في دراسته لمعطف غوغول ، ليس إلا تأليفا و لعبا

– و عند تنيانوف نظام من العوامل المرتبطة .

– وارتبط اجتهاد شكلوفسكي بإقامة صنافة للأنماط السردية انطلاقا من أشكالها البلاغية .

– في حين اهتمّ فلادمير بروب بالقوانين التي تتحكم في بنبة الخرافة الشعبية ، انطلاقا من نظرية الوظائف"[4].

4-6- بين الأدبية والشعرية:

الأدبية "مفهوم موازٍ لمفهوم الشعرية في أهدافه –وإلى حد ما– في طرائقه، وعلى الرّغم من صعوبة ضبط علاقتهما وتمييز حدودهما، إلا أن الأدبية –تارة– تتجلى عن كونها مفهوما نظريا مستقلا لتكون موضوعا لعلم الأدب، وأخرى لتكون موضوعا للشعرية نفسها"[5] وقد كان "ياكسبون" من الأوائل الذين

1- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص. 1.

2- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص. 16.

3- رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص. 71.

4 – ينظر، عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص. ص. 11-12.

5- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 1994، ص. 36.

أعلنوا بـ"أنّ موضوع علم الأدب –من وجهة نظره– ليس الأدب، بل أدبية الأدب، أي الخصائص التي تجعل عملا معينا، عملا أدبيا"[1].

إلاّ أنّ الحديث عن ماهية الأدبية وتحديد مفهوم قار لها بقي مؤجلا ومستعصيا فـ"الأدبية مفهوم غامض إلى حدّ الحيرة"[2] وقد ظلّ" غامضا على وضوحه النسبي، بحيث توقف نشاط البحث فيه أو كاد، منذ المدرسة الشكلانية الروسية(1921)"[3].

اقترن مفهوم الأدبية بالشعرية وموضوع دراستها و"إنّ نظرة دقيقة لإستراتيجية الشعرية تظهر أنّ الأدبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية، ومن بين مهامها الأساسية– استنباط الخصائص المجرّدة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص المجردة هي –اختصارا– الأدبية ذاتها، فالشعرية –اختصارا أيضا– تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي"[4].

تتكفل الشعرية بوصفها أداة إجرائية بالتركيز على آليات الخطاب الأدبي و"بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[5]. ويرى "ياكسبون" أنّه إذا كانت الشعرية" تعنى بالغياب المتمثّل في الفجوات الدلالية، فإنّ الأدبية تبحث في الأنساق والتنظيمات التي حوّلت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي"[6].

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998. ص. 126.

2- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار النجاح الجديدة، امغرب، ط.2، 1987، ص.8.

3- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص.15.

4- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص. 36.

5- تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص. 23.

6- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص. 78.

ويرى "عبد السلام المسدي" أنّ "الأدبية والأدب، والأدبي من الأدب، فيكون لفظ الأدبية في منطلقه وكأنه النعت القائم مقام منعوته، وهذا المنعوت المنحجب والمقدّر تقديرا هو "السّمة" فكأنما قلنا في البدء "السّمة الأدبية" التي إذا توفر عليها الكلام أصبح كلاما فنيا أي أدبيا"[1].

وقد لخص "سعيد علوش" مدلولات مفهوم الأدبية في:

"1- طابع ما هو خالص في الأدب، أي ما هو شاعري منذ بدايته.

2- وليس موضوع علم الأدب، عند ياكسبون، هو الأدب، بل هو أدبيته، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا ويضعف من مبدأ السببية المباشرة، بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي، مما يسمح بتفسير واقع الإنتاج، لا الإنتاج ذاته.

3- والمصطلح مقياس سيميائي يخص النصوص الأدبية وحدها.

4- وتعرف الأدبية، في النظرية السيميائية، للأدب، بكونها تسمح بتميز كل نص أدبي، بالنسبة للنصوص غير الأدبية، في دراسة الشكلانيين الروس خاصة"[2].

وعلى الرغم من أنّ الشعرية والأدبية،" يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه"[3] فمجال بحثهما مشترك واحد هو الخطاب الأدبي، الثخن والكثيف بدلالته والمتميّز بنسيجه وعلاقاته وبهذا فإن الحدود بين الشعرية والأدبية رجراجة أوتكاد تنتفي فقد أصبحت "الأدبية ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة"[4] وانطلاقا من هذا يمكننا القول إنّ الشعرية لا" تختلف أو لا تكاد تختلف عن الأدبية"[5] ولهذا حاول البحث تبنى المصطلحين معا مع مراعاة أوجه المفارقة.

5- واقع الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر:

1- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص. 115 .

2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص. 19 .

3- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص. 35.

4- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص. 94.

5- عبد الملك مرتاض، الأدبية والأدب، بحث في الماهية ، مجلة العلامات ،مج/10، ج/40 ، المملكة العربية السعودية، ص. 170.

5-1- الشعرية و إشكالية المفهوم في المدونة النقدية العربية:

أحدث مصطلح"*Poétique*" إشكالية التعدّد واللااتفاق في المدونة النقدية العربية، فقد أفرز المصطلح العديد من الترجمات والمقاربات المختلفة، فترجم "سعيد علوش" المصطلح إلى "الشاعرية" وأعطاها المدلولات الآتية:

أ- مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لـ"علم نظرية الأدب".

ب- والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي، أي الأدبية عند "ميشونيك".

ج- أما ج. كوهين، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ"الشاعرية" كعلم موضوعه الشعر.

د- كما تعرف الشاعرية كنظرية للأعمال الأدبية"[1].

وقد اقترح "عبد الله الغدامي" " أن يترجم مصطلح *Poétique* "بالشاعرية" فهو يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر ويقوم في نفس العربي مقام "*Poétique*" في نفس الغربي، وبالمقابل ينتقد" الغذامي" ترجمة "*Poétique*" إلى الشعرية، كون هذا اللفظ "يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر " ويعارض "حسن ناظم" هذا التفسير بقوله: "يبدو لي أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا، فالفظة" الشاعرية" ليس لها المؤهلات الكافية- بما هي لفظة فحسب لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فـ(الشاعرية،هي- في الأخير-مشتقة من" شاعر" وبالتالي فهي ألصق بالشعر وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه، الذي وجهه "الغذامي" إلى لفظة "الشعرية" وبذلك يصبح لفظ (الشاعرية) متوجّها- هو الآخر-"بحركة زئبقية نافذة نحو الشعر "فينتفي بهذا الاستناد ليصبحا على حدّ سواء لصيقين بالشعر من دون النثر"[2].

وتترجم "*Poétics* "إلى "الإنشائية" وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد" البنية القصصية في رسالة الغفران "وعبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" مع الإشارة إلى أنه يترجم *Poétics* أيضا إلى "الشعرية"، وفهد عكام في ترجمته لكتاب

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص. 74 .

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص. 15.

"جان لوي كاباناس" في "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية" والطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان"مفاتيح الألسنية" وحسين العربي وحمادي صمود في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره في القرن السادس".

– يعرّب خلدون الشمعة *Poétics* إلى بويطيقا في كتابه" الشمس والعنقاء" وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو.

– عرّب المصطلح *Poétics* إلى بوتيك، وقد تبنى هذا التعريب حسين الواد في كتابه "البنية القصصية في رسالة الغفران".

– تترجم *Poétics* إلى "نظرية الشعر" وهذا ما تبناه علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب "نورثروب فراي "تشريح النقد".

– تترجم *Poétics* إلى "فن الشعر"، وقد تبنى هذه الترجمة صموئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة أدوارد ستاكيفيتج" فن الشعر البنيوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث" و علية عزت عياد في "معجم المصطلحات اللغوية الأدبية".

– تترجم *Poétics* إلى "فن النظم" في كتاب "أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب" رومان جاكسون، ترجمة فالح صدام الإمارة، وعبد الجبار محمد علي.

– تترجم *Poétics* إلى" الفن الإبداعي" أو إلى الإبداع، وقد تبنى هذه الترجمة جميل نصيف في ترجمته كتاب ميخائيل باختين "شعرية ديستوفسكي"، كما تبنى هذه الترجمة محمد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت "نظرية النص".

– تترجم *Poétics* إلى "علم الأدب" وقد تبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته لكتاب"عصر البنيوية" لأديت كيرزوبيل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز "البنيوية وعلم الإشارة".

– والترجمة الأخيرة لـ *Poétics* هي"الشعرية"، وقد تبنى هذه الترجمة، كثير من المهتمين بقضاياها منهم محمد الولي، ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن "بنية اللغة الشعرية"، وشكري المبخوت ورجاء سلامة في ترجمتهما لكتاب تودوروف "الشعرية" وكاظم جهاد في بعض مقالاته وعبد السلام المسدي،

الذي يرواح بين ترجمتين هما الإنشائية والشعرية، وسامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف "نقد النقد"، كما تبنى هذه الترجمة أحمد مطلوب في بحثه "الشعرية"[1].

إنّ هذا التعدّد والاختلاف الواضح الذي يكتنف مصطلح *Poétique* في المدونة النقدية العربية المعاصرة ناتج عن كونه مصطلحا غربيا أساسا، وهذا ما يبرر اختلاف طرق تناول تطبيقاته على النصوص الإبداعية الأدبية فيما أنّ ترجمته إلى الشعرية هو المصطلح الأكثر تداولا من بين مختلف الترجمات.

وقد حاول النقاد العرب أن يجدوا مصطلحا معادلا أو موازيا له في التراث النقدي العربي من أجل الفصل في الجدل القائم والاختلاف الكبير حول الترجمة فعادوا إلى الفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجنّي لكون هؤلاء تعاملوا مع مفهوم "الشعرية" برؤى مختلفة ومستويات متفاوتة في الفهم والتفسير إلاّ أنّهم جميعا اتفقوا على أنه بحث في أسرار الإبداع الشعري، واستنباط قوانينه وشروطه.

وذهب بعض النقاد إلى الربط بين "الجاحظ" والمدرسة الشكلانية انطلاقا من قوله أنّ "الجودة تكمن في طريقة القول لا في موضوعه، أو غرضه، إنّها راجعة إلى طريقة التشكيل البنائي، لأن الشعر صناعة"[2] و" لكل صناعة شكل"[3] وبالتالي فإنّ مفهوم الإبداع الأدبي مرتبط و بشكل جوهري بطريقة التشكيل و كيفية التعامل مع اللغة.

بينما رأى "حازم القرطاجنّي" أنّ الشعر العربي يتجاوز المفاهيم اليونانية بكثير إذ "لو وُجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ إزاءها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم، وتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم و منازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين

1- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص. 16.

2- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، ج/3، دار الجيل، بيروت، 1986، ص. 131-132 .

3- المصدر نفسه, ص. 369 .

الشعرية"[1]، فالشعرية ليست مجرد قوانين ثابتة، مقعّدة مسبقا، جاهزة، قابلة لأن تطبق على النتاج الأدبي ككل، رغم اختلاف النصوص والثقافات والعصور.

لقد تناول النقد العربي القديم مفهوم "الشعرية" برؤى مختلفة إلاّ أنّها كانت تهدف إلى غاية واحدة؛ وهي الوصول إلى سرّ الإبداع الشعري، فقد اهتمّ "حازم القرطاجنّي" بما جاء في كتاب "أرسطو" وحاول أن يسقطه على واقع الثقافة العربي وطبيعة الإبداع الأدبي آنذاك، وإن كان "حازم القرطاجنّي" "لا يهمل كون الكلام تعبيرا عن تجربة صاحبه، يشمل كلّ ما يتعلق به اجتماعيا وفنيا، فإنه يؤمن بقدرة الشاعر، على استخدام اللغة استخداما واعيا يلهي المتلقي عن البحث في صدق التجربة أو كذبها مما يزيدنا اعتقادا، بأن طاقة المبدع التعبيرية تتجلى بالدرجة الأولى في حسن التخيّل والمحاكاة"[2].

كما لا يمكننا إنكار ما جاء به "حازم القرطاجنّي" فيما يتعلق بتصنيفه لعناصر أي رسالة لفظية، فهو يرى أنّ الأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات، التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل أي شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع للمقول له، والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخيله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه. هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[3].

وإذا قمنا بإسقاط هذه العناصر الأربعة على خطاطة" ياكسبون "التواصلية :

السياق

المرسل الرسالة المرسل إليه

قناة الاتصال

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ص. 69.

2- عبد القادر هني، النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط.1، 1999، ص. 54-.55

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 364 .

وجدنا أنّ :

1- ما يرجع إلى القول نفسه يوازي الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل يوازي المرسل.

3- ما يرجع إلى المقول فيه يوازي السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له يوازي المرسل إليه.

ويركز "القرطاجنّي" على الوظيفة الأدبية في الرسالة وتوحّدها مع السياق حين اعتبارهما عمودا الوظيفة ويعتبر المرسل والمرسل إليه كدعامات تساعد على تحقيق هذه الوظائف"[1] هذا فقط كإشارة لوجود وعي فكري ونقدي في التراث النقدي العربي بمفهوم الشعرية وما يرتبط بها- طبعا هو وعي تخميني لم يرتق إلى الرؤية التأسيسية التنظيرية.

أما عن مفهوم الشعرية في المدونة النقدية العربية الحديثة فيمكن توضيحه انطلاقا من بعض النماذج على سبيل الذكر لا الحصر.

5-1-1- شعرية كمال أبوديب:

تستند شعرية "كمال أبو ديب" في كتابه "في الشعرية" عام 1987، على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر فالشعرية عند" أبي ديب " وظيفة من وظائف ما يسميه "الفجوة" أو "مسافة التوتر" وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متميزا عن- وقد يكون نقيضا لـ-التجربة أو الرؤيا العادية اليومية"[2] ولكن لا يعني هذا أنّ الفجوة: مسافة التوتر هي الوظيفة الوحيدة والجوهرية المشكلة لماهية الشعرية "بيد أنّ ما يميّز الشعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسّدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوي بالدرجة الأولى، وتكون المميّز الرئيسي لهذه البنية"[3]، وهذا يوضّح أنّ

1- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص. 31 .

2- كمال أبوديب، في الشعرية، ص. 20 .

3- المرجع نفسه, ص. 21 .

"كمال أبو ديب" ينظر للخطاب الأدبي برؤية لسانية معتبرا "أنّ المادة الوحيدة، التي يطرحها النص الشعري، للتحليل هي لغته، هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة، أو في الفضاء الفيزيائي الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية، أي نظام العلامات، التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا"[1] فـ" أبو ديب" يسير تقريبا على المنهج نفسه الذي رسمه "تودوروف" و"ياكسبون" و"كوهين" مع بعض نقاط التفاوت ذلك أنّ انطلاق أغلب دراسات الشعرية إن لم نقل كلّها كان انطلاقا لسانيا.

إنّ شعرية "أبوديب" "ليست موقف قبول واطمئنان بل موقف تغيير وزعزعة وهجس بعالم جديد، من هنا كان الشعر الحقّ تخريبا، ثوريا، أو كما يعبّر أدونيس كان الشاعر بطبيعته ثوريا لأنه لا يمكن أن يقف إلاّ إلى جانب التغيير، فحين يصبح الشعر قبولا تنعدم الفجوة بين الشاعر والواقع وأبعاده المتعددة، الاجتماعية، والفكرية والأخلاقية، واللغوية والثقافية، والشعرية وتنعدم الشعرية لذلك"[2] فهي لا تتجسد في علاقات وتشابكات لغوية ودلالية ومعرفية موجودة مسبقا في شكل قواعد وثوابت عامة وغير قابلة للتغيير و إنّما هي رؤيا تحوُّل و تغيير ومفاجأة و خلخلة لما هو عادي ومألوف.

إنّ الاكتناه الحاضر للشعرية يحاول "اكتشاف الخصائص المميّزة لها على مستويات محسوسة، تتجسد في اللغة: أي في بنية النص، وهي الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقصّي"[3] فـ"أبوديب" يتجاوز المفهوم الميتافيزيقي للشعرية مستندا على مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية "فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليّة سمتها الأساسية أنّ كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها"[4] فشعرية "أبوديب" بانطلاقها من هذا المبدأ الجوهري لا تتجسد إلاّ في بنية كليّة توحّد بين مفهومي الكلية والعلائقية فالشعرية لا تتحدّد على" أساس الظاهرة

1- المرجع نفسه, ص. 21.
2- المرجع نفسه, ص. 8.
3- كمال أبو ديب ،في الشعرية، ص. 14.
4- المرجع نفسه, ص. 14.

المفـردة كـالوزن والقافيـة والإيقـاع الـداخلي أو الصـورة، أو الرؤيـا أو الانفعـال، أو الموقـف الفكـري، أو العقائدي..."[1] فالفجوة: مسافة التوتر لا تنشأ من ظاهرة مفردة ومعزولة بل تنشأ من وجود المادة اللغوية في بناء علائقي " أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك المادة فيه وتتفاعل معه"[2].

إنّ الشعرية من منظور"أبو ديب" بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص في صورتها الكلية، فالفجوة: مسافة التوتر تتحقق على مستويين هما:

"**1- المسـتوى الرؤيـوي**: الـذي يتنـاول البنيـات الشـعورية أو التصـورية، أو الإيديولوجيـة إنـه يتنـاول باختصار كل ما يشكل رؤيا العالم.

2- المستوى اللساني: الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"[3] أي أنّ الفجوة: مسافة التوتر تزاوج بين مجالين مختلفين ؛ وعبر هذه المزاوجة تتولّد مسافة المنافرة الإسنادية بين الدال والمدلول وتتوسّع لتشكّل ما يسمى بالفجوة: مسافة التوتر، فالشعرية "جوهريا، لا خصيصة تجانس وانسجام و تشابه وتقارب بل نقيض ذلك كله اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأنّ الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري) أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك، أي الشعرية"[4].

إنّ الشـعرية–حسـب أبوديـب–تـنهض علـى كسـر المـألوف والمعتـاد وتجـاوز الثابـت إلى المتحـوّل والمنسجم إلى المختلف.

لقـد اعتـبر "أبـو ديـب" الشـعرية وظيفـة مـن وظـائف العلاقـة بـين البنيـة العميقـة والبنيـة السـطحية مستخدما مفهوم "تشومسكي"، ففي إطار تفاعل البنيات "يمكن أن ننقل البنية العميقة والبنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية إلى مستوى الدلالة والإيقاع، والصور، والموقف والرؤيا واللهجة، ويمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية، والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية إلى مستوى النص

1- المرجع نفسه, ص. 94.
2- المرجع نفسه, ص. 94.
3- كمال أبو ديب ،في الشعرية، ص. 132.
4- المرجع نفسه, ص. 28 .

الشعري الكامل. وبهذا الانسحاب يصبح جليا أنّ الفجوة: تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل، ليس وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد، وثنائية الحضور والغياب،و أنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصور الشعرية، والموقف الفكري أو العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل، ومن هنا فإن الشعري المتميز هو، باستمرار، نص من الاحتمالات والإمكانيات"[1] فالفجوة انطلاقا من هذه الرؤيا خصيصة بنيوية مميزة للشعرية ولكنها ليست شرطا مطلقا.

لا يعتبر "كمال أبوديب" النثر معيارا يخرق الشعر نظامه ليحقق شعريته كما لا يعتبر النثر ضدّ الشعر وإنّما يعتبرهما أصلين متوازيين، فلا وجود للمفاضلة بينهما ولا وجود لمفهوم الانزياح انطلاقا من أنّ النثر هو المعيار والشعر هو الخروج والانحراف عن هذا المعيار فشعرية" أبو ديب "لا تلغي شعرية النثر الفني في مقابل الشعر ولهذا يؤكد "أبوديب"على مبدأ التنظيم"الذي يميّز لغة الشعر، فالفجوة تميّزُ تمييزا موضوعيا لا قيميا، وإنّ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم، لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"[2] والقيمة الموضوعية هنا هي القدرة على خلق بنيات فكرية ورؤى جمالية متميزة تكشف عن كنه الإبداع.

كما يركّز "كمال أبوديب" في دراسته للشعرية على مفهوم الانزياح الداخلي "أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا، أو تصوريا، أو فكريا أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميّزه ريفايتر من لانحوية في النص"[3] فالانزياح بمفهومه العام مولّد للفجوة:مسافة التوتر ذلك "أنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"[4] وهذا الخروج هو ما يمكن أن نسميه انزياحا.

يتضح لنا مما سبق أنّ مفهوم الشعرية عند "كمال أبي ديب" يتقاطع مع مفهوم "ياكسبون" و"كوهين" في كون شعرياتهم ذات اتجاه لساني.

1- المرجع نفسه, ص. 58.

2- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 85.

3- المرجع نفسه, ص. 141

4- المرجع نفسه, ص. 38.

ويمكننا أن نشير إلى تقاطع"كمال أبو ديب" مع "ياكسبون" فيما يلي:

- وظّف ياكسبون المحورين اللسانين:

1- المحور الاستبدالي *Paradigmatic* والذي يترجمه" أبوديب "إلى المحور المنسقي.

2- المحور السياقي *Syntagmatic* و يترجمه "أبوديب" إلى المحور التراصفي إلاّ أنّ الاختلاف بين" ياكسبون " و"أبو ديب" لا يكمن في التسمة وإنّما في الوظيفة ففي حين يرى "ياكسبون" أنّ الخيارات على محور الاستبدال محدودة لكونه يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، نجد "كمال أبو ديب "يعتبر الخيارات على هذا المحور لانهائية لأنه يصف بنية اللغة الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ" كمال أبوديب" وظّف المحورين المنسقي والتراصفي لتحديد طبيعة الفجوة:مسافة التوتر.

كما تختفي شعرية "أبوديب" بالثنائيات الضديّة فالنص الأدبي يستولد " شعريته من كثافة الثنائيات الضدية"[1] مما يزيد في مسافة الاتساع الدلالي بين المسند والمسند إليه وبالتالي حدوث المنافرة الدلالية بينهما وهذا التوتر المتصاعد داخل النّص ينشأ من:

"**1-** اللاتجانس والتنامي على الصعيد الدلالي، في ترابط العبارات.

2- اللاتجانس والانكسار على الصعيد الدلالي ضمن العبارات الواحدة.

3- اللاتجانس والانكسار على الصعيد التركيبي للعبارات في نص واحد"[2].

كما يركز "كمال أبوديب" في شعريته على علاقات الحضور والغياب فالشعرية هي"باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي، أو بالإبداع الفردي والذاكرة الشعرية"[3]، فالمكوّن الشعري لا تحدّد طبيعته ووظيفته البنيوية في علاقاته الحضورية فقط وإنّما "بكونه جزءا من علاقة جدلية مستمرة بين الحضور والغياب. أمّا على المحور التراصفي فإن سلسلة الاختيارات المتحقّقة والمرتبطة بسلسلة غائبة تمتلك فيما بينها علاقات حضور تشع من بين علاقات الغياب الخفية الكامنة وراءها"[4] وبهذا تتجلى

1- كما أبوديب، في الشعرية، ص. 118.

2- المرجع نفسه, ص. 120.

3- المرجع نفسه, ص. 107

4- المرجع نفسه, ص. 106

العلاقة الجدلية بين علاقات الحضور على المحور السياقي وعلاقات الغياب على المحور الاستبدالي، فالمظهر اللغوي يحقق علاقات الحضور، فيما يشكل الجانب الدلالي علاقات الغياب.

يتضح لنا–مما سبق ذكره– أنّ الفاعلية الشعرية لدى "أبو ديب" تستند إلى عوامل كثيرة ومختلفة منها المفاجأة، الخرق، خلخلة بنية التوقعات، الخروج والثورة والتمرد الدائم عن كل ما هو مألوف وثابت، ومقعّد له مسبقا والانزياح بالألفاظ عن مستوياتها اللغوية المعجمية المعيارية.

5-1-2- شعرية لطفي اليوسفي:

في كتابه"الشعر والشعرية" سنة 1992، حاول اليوسفي أن يسلط الضوء على التراث النقدي العربي مثبتا أنّ "مفهوم الشعرية" ليس بالمصطلح الدخيل على النقد العربي الحديث وإنما له تأصيل في تراثنا النقدي منذ ترجمة كتاب "أرسطو" "فن الشعر" والنقاد والفلاسفة العرب يحاولون إيجاد مصطلح يتناسب مع ما جاء به "أرسطو".

يعدّ كتاب "الشعر والشعرية" "محاولة لقراءة منجزات الفلاسفة والمنظرين العرب في الشعر والشعرية"[1] وقد حاول اليوسفي مساءلة ومحاورة النصوص النقدية القديمة، باحثا عن سرّ القوة فيها ذلك أن أغلب الذين تناولوا النصوص النقدية القديمة بالدرس لم يستطيعوا التخلّص مما قاله "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" ولهذا جاءت أراؤهم متضاربة ومتناقضة "إلى حدّ القطيعة ، ففي حين يجمع بعض الدارسين على أنّ كلّ ما قيل عند العرب حول الكلام وتجلياته وطرائق حضوره بيننا، كان مجرد أصداء لما أخذوه عن أرسطو عن طريق ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر وشروح الفلاسفة، يذهب البعض الآخر إلى أن تلك الشروح مختلفة جوهريا عن كتاب أرسطو، بل إنهم ينعتونها بالخلط بين أداء مقاصد أرسطو، والعجز

1- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص.09.

عن تفهمها، لكنهم يتبنون ذلك لأنهم، لم ينظروا في ما ألفه العرب في الشعر والشعرية نظرة شمولية تعامل الفكر ككيان تاريخي يمتلك صيرورة لا يمكن أن يقرأ خارجها"[1].

نحا "اليوسفي" منحا مختلفا في استقرائه لمفهوم الشعرية في التراث النقدي العربي بغوصه في تلاوين المسكوت عنه فـ"الناظر في المؤلفات العربية التي كتبت قبل وصول مؤلف أرسطو إلى الثقافة العربية، يدرك بيسر أنّ أصحابها كانوا رغم اختلاف قناعاتهم وتفاوت منجزاتهم، على وعي تام بأنّ الخطاب الشعري ينبني جوهريا على جملة من الخاصيات، بها يتمكن من كسر المساحة التي يتحرّك في رحابها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضا إلى ذرى تعبيرية جمالية قوامها خرق العادة، والانعتاق من النمطية التي تدير الخطاب العادي"[2].

كما يرى "اليوسفي" أنّ كلا من "ابن سينا" و "ابن رشد" يذهبان إلاّ "أنّ الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة وإجبارها على التشكّل وفق متطلبات الحدث الشعري "كلام مؤلف" وبالتالي، فالشعرية كامنة في الصياغة متولدة عن كيفيات إخراج القول"[3] فهي "صفة لا ماهية–الشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية ما كان ليطالها"[4] وهي بهذا سمة مميّزة للخطاب الأدبي ككل شعرا/ نثرا كونها تقع في الشعر وتندس في النثر، فتجعل الحدود الفاصلة رجراجة وتقلص المسافة الممتدة بين النمطين بل تكاد تلغيها أحيانا.

تقع الشعرية "في الكلام نثرا كان أم شعرا لا يهمّ النمط فينتفض في مواضعه، يكسر العادة ويرتقي إلى ذرى جمالية بيانية لا تنتهي إلى غاية، تلغي المسافات بين الأنماط، تمّحي أو تكاد، هذه هي مفعولاتها حين تجتاح الخطاب"[5] وهذا هو الهاجس الذي يحرّك البحث في محاولته استكناه مواضع الخلخلة و الخروج عن المألوف وكسر.

1- المرجع نفسه, ص. 09.
2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 15.
3- المرجع نفسه, ص. 252.
4- المرجع نفسه, ص. 239.
5- المرجع نفسه, ص. 239.

وإذا كانت الشعرية تقوم عند بعض النقاد على الصعيد الدلالي الصوتي فهي عند "اليوسفي" "تتولد عن العلاقات المتشعبة التي تنشأ بين مكونات الخطاب، وهي مشروطة في جانب مهم منها بمدى نجاح المزاوجة التي تحصل بين الإيقاع واللغة، وما يتولد عنها من تناغم"[1] هذا التناغم في حدّة توتره وكسره للمعتاد والمتوقع ودخوله دائرة الغرابة والتجاوز وخلخلة المعايير الثابتة وتخطيه لنمطية الخطاب العادي، فحين تتلبس الشعرية بالكلام تتحول إلى طاقة كامنة فيه، تحوّله من مجرد خطاب عادي إلى خطاب فني فاتن وساحر فالنثر الفني في أشدّ لحظاته تألقا وشعرية يكاد يتحوّل إلى شعر.

ورغم هذا، يبقى مفهوم الشعرية غامضا فهي تهتمّ بالآليات والقوانين الكبرى التي يتمكّن المبدع بفضل توظيفها من "التشكيل والصياغة"[2] وفق القوانين التوليدية التي ينهض عليها الخطاب الأدبي فالشعرية "تعلن عن نفسها في الكلام-وتقيه حين تحضر فيه من التلاشي في ما ليس منه(الكلام العادي)"[3].

إنّ شعرية الخطاب وفاعليته مرهونة بقدرة المبدع على التخيّل، فهذا الأخير له القدرة على دفع الخطاب إلى أقصى مدى من الإغراب والمفاجأة والخلخلة لنظام الواقع المتعارف عليه.

وتظهر نظرة "اليوسفي" المحاثية للشعرية باعتبارها "فعلا في اللغة بواسطة اللغة ذاتها"[4] وهذا الفعل في اللغة يندس في النثر الفني ويتجلى على أشدّه في الشعر ،فهذا الأخير يعتبر مجلى الشعرية. لقد حققت الشعرية "كيانا مستقلا هو الذي يمنحها هويّتها كصفة لا كماهية"[5].

5-1-3- شعرية عبد الله الغذامي:

تبنى "عبد الله الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتكفير "1993 مصطلح الشاعرية، كترجمة للمصطلح الغربي *Poétique* ولكن "الشعرية والشاعرية تسميتان متغايرتان لنفس القانون القابع وراء ميلاد الحدث

1- المرجع نفسه, ص. 78.
2- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 34.
3- المرجع نفسه, ص. 258.
4- المرجع نفسه, ص. 22.
5- المرجع نفسه, ص. 236.

الشعري العظيم إنّها بمثابة الوجه والقفا، يتلازمان، الشعرية تعلن عن نفسها في الكلام وتقيه حين تحضر فيه من التلاشي في ما ليس منه (الكلام العادي)، والشاعرية تكون محجبة في أغوار الشاعر وأصقاعه. تتجلى فتوجده وتحوّله إلى "أمير كلام" يمتلك على اللغة سلطانا"[1].

والشاعرية عند "الغذامي" هي "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم"[2] فالشاعرية حين تدخل على الخطاب اللغوي العادي تحوله عن مساره الواقعي وتهفو به إلى عالم آخر، بديل عن هذا العالم فهل يعني هذا أن الشاعرية تنقلنا من عالم التعبير الحسي (الموجود) إلى عالم التعبير التجريدي أو المتخيل الذهني؟

كما يرى "الغذامي" أنّ الكلمة الشاعرية هي "الكلمة بأثرها لا بمعناها، وهذا ما يحوّلها من كلمة إلى إشارة"[3] حبلى بالدلالات والاحتمالات اللانهائية، فطاقة التحوّل في الشاعرية تحوّل الجملة من تركيب منطقي مفيد يدلّ على معنى، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرة لا تقيّدها حدود المعاني ومنطقياتها، فهي تركيب لا معنى له. لأنّه قادر على كل المعاني عن طريق قدرته على إحداث الأثر وبالتالي الولوج بالمتلقي إلى عوالم مختلفة.

كما لا تختلف رؤية "الغذامي" للشاعرية عن باقي الشعريات في اعتمادها على الانزياح كآلية من آلياتها المحورية، فالشاعرية هي ذاك "الحدث الانحرافي الساحر"[4] حيث تتحوّل "عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه إلى وضع يتحوّل فيه الدال نفسه إلى مدلول- فاللغة في النص الأدبي تدلّ على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات التي تحلّ هي مكانه"[5].

1- المرجع نفسه, ص. 258.
2- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص. 23.
3- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص. 95.
4- المرجع نفسه, ص. 16.
5- المرجع نفسه, ص. 17.

كما يؤكّد "الغذامي "في شاعريته على السياق وأهميّته البالغة في تحقيق الوظيفة الشعرية، فهذه الأخيرة "ترتكّز على الرسالة، وعلى توحُّدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة"[1].

إنّ شاعرية "الغذامي" "تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، لغة عن اللغة تحتوي اللغة ما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية"[2].

ويستعيد "الغذامي" تقسيم "ياكسبون" اللغة " إلى فئتين: لغة الأشياء وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة والأشياء والفئة الثانية: ما وراء اللغة، وهي لغة اللغة. عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية. ولكنّها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها و تستكشف تركيباتها الخفية و لو اقتصرت على ما في اللغة فقط لكانت كمن فسر الماء:بعد جهد بالماء"[3].

إنّ شاعرية" الغذامي" لا تختلف عن باقي الشعريات في هدفها المتوخي وهو اعتبار اللغة فاعلية في ذاتها لذاتها، بالإضافة إلى أنّه يولي اهتماما كبيرا لمفهوم السياق وأثره.

5-1-4- شعرية صلاح فضل:

يتضح لنا مفهوم الشعرية عند" صلاح فضل" من خلال كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" سنة 1998م برؤية مغايرة نسبيا ومنسجمة مع باقي الشعريات حيث يطمح" صلاح فضل" في هذا الكتاب إلى العثور "على الطريقة العلمية التي توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقي الأدبية من جانب آخر، ولا يتأتى ذلك إلا بتوسيع "أفق انتظار" المتلقين، وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها، بحيث يتلاءم مع تحديث الحساسيات والحاجات الجمالية المعاصرة. وكلما أمعن النقد في تحليل

1- المرجع نفسه, ص. 16.

2- المرجع نفسه، ص. 22.

3- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص.ص. 22-23.

العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة. اقترب من كشف آليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقني. وعندئذ يجد نفسه قد أحلّ أحكام الواقع محلّ أحكام القيمة المسبقة، وأصبح بوسعه تمثل أساليب الشعرية إنتاجا متعدد المستويات والدرجات والطوابع، وتلقيا متعدد القراءة والتأويل"[1].

اقترح "صلاح فضل" في كتابه جهازا مفاهميا مبسطا، يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ويتميز من- وجهة نظره- بالمرونة والاستيعاب وقابلية التطبيق والتدرج من الجزء إلى الكلّ ومن السطح إلى العمق وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية والتداخل البنيوي في تكوين الدلالة. ويتمثل هذا الجهاز في سلّم الدرجات الشعرية المتكوّن من خمس درجات متراكبة:

1- درجة الإيقاع.

2- درجة النحويّة.

3- درجة الكثافة.

4- درجة التشتّت.

5- درجة التجريد[2].

يمثل هذا السلّم مجموعة من الأبنية التعبيرية التي توظف بطرق مختلفة في الخطاب الأدبي، بطريقة تتيح للناقد أو الدارس تحديدها وتحليلها. إذ يمكن أن تتراوح هذه الدرجات في الخطاب الأدبي بين الهيمنة والانعدام. بالإضافة إلى التعدد في المستويات الصوتية والنحوية والدلالية والتخيلية. ويمكننا أن نجمل-اختصارا- مفاهيم سلّم الدرجات الشعرية فيما يلي:

أ- درجة الإيقاعية: البنية الإيقاعية هي "أوّل المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي في تعالقاته الدلالية"[3].

1- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص. 18.

2- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.27.

3- المرجع نفسه, ص.28.

ب- درجة النحوية: "هي مصطلح توليدي اقترحه "تشومسكي" كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي عبر مقولات شكلية مضبوطة"[1] ويقسم "تشومسكي" درجات الانحراف اللغوي إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

"1- انحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية.

2- أو ناجم عن التوتر في ملمح يرتبط بمقولة فرعية محددة.

3- أو متولدة عن الصراع مع ملمح متصل بمحور الاختيار"[2].

وترتبط درجة النحويّة بوجه خاص بنسبة "التعقيد في النسيج اللغوي، ودرجة الصعوبة في تأويله"[3] بهذا تكتسب الشعرية ملمحا تجريبيا لا تتمثل وظيفته كما يقول "بيروتش": "في إصدار الأحكام عن القيم الشعرية أو وضع قواعد للإنتاج الأدبي، وإنما تتجلى في سعيها إلى تشكيل نحوه الخاص القادر على شرح الإجراءات المولّدة للجمل الشعرية عبر أشكال الانحراف"[4].

ج- درجة الكثافة:

اعتبر درجة الكثافة "خاصية توزيعية بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، وتتصل أساسا في تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدّد في الصوت والصورة، وهذا يجعلها أساسا ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص..."[5].

ويتجلى مفهوم الكثافة "في المؤشرات اللغوية حضورا وغيابا، بما يشمله من تعدّد الصوت والصورة في تراكيبهما أكثر قابلية للقياس وفاعلية في تصنيف الأساليب. من هذا التركيز على الحالة الشعرية "فوق اللغوية""[6].

د- درجة التشتت/التماسك:

1- المرجع نفسه, ص.30.

2- المرجع نفسه، ص.30.

3- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 31.

4- المرجع نفسه, ص. 34 .

5- ينظر: المرجع نفسه, ص. 31.

6- المرجع نفسه, الصفحات 32-34-38.

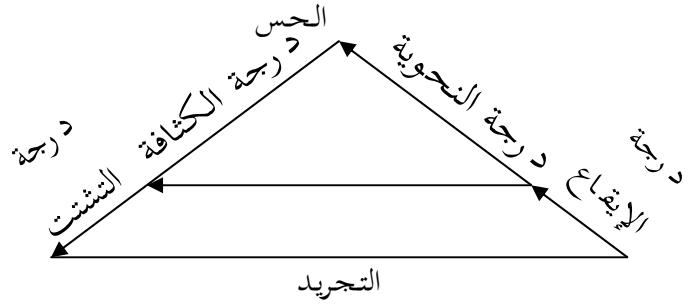
وهو أكثر "العناصر التحاما بالخواص الجمالية للنص، ويرتبط بدوره بالمستويات السطحية والعميقة له حيث تقوم العلاقات النحوية والدلالية، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدورها في إنتاج درجة التشتت"[1].

هـ- درجة الحسية والتجريد:

تتعلق درجة الحسية إيجابيا بدرجتي الإيقاع والنحوية، فكلما كان الإيقاع خارجيا واضحا، والنحوية مستوفاة كانت الحسية أبرز، فإذا أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري، وشارف عوامله الداخلية المستكنه، وتضاءلت درجة النحوية، بغلبة وجوه الانحراف على السياق في مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعري إلى تناقض ظواهره الحسية واقترابه من التجريد.

وبهذا فإن زيادة الكثافة المخفّفة والتماسك الواضح للخطاب الشعري يسمح بأن يتجسد في نسقه الحسي الملموس دون صعوبات لافتة[2].

ويمكننا أن نلخص ما قلناه في هذا التمثيل البياني:



ويقسم "صلاح فضل" أساليب الشعرية إلى قسمين أساليب تعبيرية وأخرى تجريدية. ويعتبر مصطلح التعبير أكثر تقنية "وأشدّ ارتباطا بنظرية الشعرية وتمثيلا للتدرّج التصنيفي لسلمها من كلمة "الحضور" الأدبية وما تعكسه من ظلال على قسيمتها "الغياب""[3] ذلك أنّ مجال الفاعلية الجمالية للأساليب التعبيرية تتمثّل في "تحرير الوعي بالقيم العقلية والشعورية كما شرحه الشكلانيون الروس، وهذا ما يجعله يضفي طابعا عاطفيا على الحياد المنطقي الغالب في التعبير التواصلي، الأمر الذي يعكس علاقة

1- المرجع نفسه, ص. 34.

2- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 34.

3- المرجع نفسه, ص. 41 .

الدلالات الإشارية بالدلالات الإيحائية الفنية، وعلى هذا فإنّ نمط الشعرية المسمى التعبيرية هو الذي تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة، إذ تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبّرة، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والترميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة، في مستوياتها العديدة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية لكنّها تظلّ تعبيرية على الحقيقة المكوّنة، المعطاة في الصيغ اللغوية والصانعة لتجربة متماسكة خلاّقة"[1].

إن الملمح المميّز للشعرية المعاصرة يتمثل في "التقلّص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية،...ذلك أن الأساليب التجريدية إشارة إلى المأزق التعبيري"[2] الذي شهده الإبداع العربي بعد الأزمات المتكررة، ومحاولة المبدعين تجاوز هذا الواقع المؤلم، بلجوئهم للأساليب التجريدية التي تمثل شعرية الغياب في مقابل الأساليب التعبيرية التي تمثل شعرية الحضور.

ويوّزع "صلاح فضل" سلّم الدرجات الشعرية إلى أربعة توزيعات أسلوبية هي:

"**1- الأسلوب الحسّي**: وتتحقق فيه نسبيا أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين، كما يتميّز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشتّت.

2- الأسلوب الحيوي: وهو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية ومع أنّه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحويّة ويطمح إلى بلوغ مستوى جيّد من الكثافة والتنوّع دون أن يقع في التشتّت- ويستخدم أقنعة تراثية أو أسطورية،تحتفظ بكلّ طاقتها التعبيرية.

3- الأسلوب الدرامي: ويتجلى فيه أساسا تعدّد الأصوات والمستويات اللغوية وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتّر والحوارية فيه. ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة إلاّ أنّه يتميّز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري.

4- الأسلوب الرؤيوي: وتنحو فيه التجربة الحسيّة إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجلّيات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح ولا تنهض فيه أصوات مضادة،

1- المرجع نفسه, ص. 41.

2- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الصفحات 40-41-42.

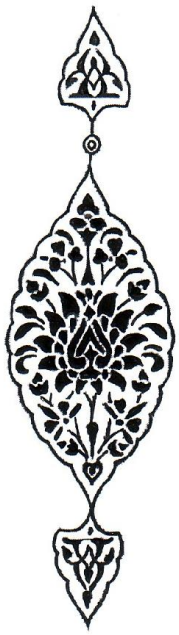
بل تأخذ الأقنعة في التعدّد ويمضي باتجاه مزيد من الكثافة والتشتّت مع التناقص البيّن لدرجة النحوية"[1]. كما يركّز "صلاح فضل" على أنّه لا يتمّ الربط الآلي في البنية الشعرية بين (الخرق والخلق) "وإنما تحسب "مسافة الفجوة" المعنوية بين الدال والمدلول"[2] أي القدرة على الجمع بين المكوّنات المتنافرة والمتباعدة في جانبها الدلالي، في صور بيانية شعرية تتألّق وتنسجم فيها المكونات السابقة مولّدة صورا جمالية فنية.

1- المرجع نفسه, ص. ص. 46-47.

2- المرجع نفسه, ص. 32.

الفصل الثاني

الكتابة وإشكالية اللغة بين الثبات والتجاوز



1- الكتابة والتجاوز.

2- فكرة الثبات والتجاوز.

3- الكتابة ولغة الإبداع.

4- جدلية الشعري والنثري في الكتابة الحداثية.

5- الكتابة الحداثية وتجاوز ثنائية (شعر/نثر).

5-1- شعرية الانزياح في النثر.

5-2- شعرية الفجوة :مسافة التوتر.

5-3- الوظيفة الشعرية.

5-4- شعرية العنوان.

5-5- جمالية التفاعل بين الوظيفة (الشعرية/المرجعية).

6- اللغة الشعرية وتجاوز المعيار.

7- الخيال الشعري وتجاوز الحسي.

8- الصورة الشعرية بين الهدم والبناء.

9- الغموض من الشعرية إلى التعتيم.

10- شعرية النثر في الكتابة الحداثية.

الكتابة وإشكالية اللغة بين الثبات والتجاوز

1- الكتابة والتجاوز:

لا تشكّل الكتابة أو أي عمل إبداعي مجرد انعكاس نفسي ذاتي, كما أنه ليس مجرد انعكاس واقعي اجتماعي, إنه قبل كل شيء مركب اجتماعي يصدر عن مركب إنساني, وهو إذن قبل كل شيء كشف، بمعنى أنه ليس وثيقة عن المعطى وإنما هو اختراق وتجاوز"[1], فالكتابة لا تمثل معطى سابق, يقيّد حرية الإبداع؛ ولكنها حركية تجاوز وتخطي في فضاء شعري يتعالق فيه التراثي والحداثي في حركة خلق شعري.

إن مفهوم الكتابة عند الحداثيين تجاوز للحد واختراق لكل تعريف يضع الكتابة الشعرية تحت سلطة التحديد والقاعدة, فالشعر "مجرد كلام, ولكنه نوع من الكلام متفرد وفي رحابه تقضي الكلمة عن اغترابها عن ذاتها, فتكف عن كونها أداة تستمد ماهيتها من مدى تحقيقها الوظيفي الإبانة والإفهام بالمعنى النفعي الاجتماعي"[2], فالشعر تجاوز للواقع والموجود ذلك أن "الشاعر المؤسس يرفض التلاشي في اليومي التافه"[3].

إن الحداثة الكتابية العربية ومنذ بداياتها أعلنت رفض "المنبرية والصوت العالي والمباشر, والتغني اللفظي, والقرائن التقليدية, وبذلك جاوزت قدرتها على التواصل؛ إذ وضعت في مقابل جماعية الغرض الشعري, فردانية زعزعت هذا الغرض وفي محاولتها الخروج من الكليشيهات المجازية والعاطفية والابتعاد عن المتوارث من القرائن التي ألفتها الأذن أربعة عشر قرنا, وجدت أنها مهددة بانغلاق الشاعر عن المتلقي, إلا إذا غير المتلقي موقفه من التواصل, وأمضى وسيلته الذهنية والعاطفية وهيأ نفسه للتأمل من جديد في طاقات اللغة وقرائنها الجديدة الممكنة، طلبا لتجربة ذاتية أوسع وأعمق من ناحية, وكشف من ناحية أخرى عن صلات جماعية هي حتما غير الصلات القديمة بين الذات والعصر الذي يعيش فيه" [4].

ففعل الكتابة تجاوز الرؤيا القديمة المبنية على الوضوح والمباشرة والإبانة والإفهام, وأصبح المبدع الحداثي مفجرا لطاقات اللغة وإمكاناتها خارج سلطة القاعدة والمعيار والعصر, فـ"الشاعر نفسه حين يشرع في الكتابة ينخرط في زمن غير زماننا (غاية غير نفعية اجتماعيا), إنه زمن النص.. لحظة تأخذ الشاعر من

1- أدونيس, كلام البدايات, ص. 28.

2- محمد لطفي اليوسفي, لحظة المكاشفة الشعرية, الدار التونسية للنشر, 1992, ص. 23.

3- المرجع نفسه، ص. 33.

4- جبرا إبراهيم جبرا, الحداثة في الشعر والجمهور, مجلة فصول, م 15, ع2, صيف 1996, ص. 12.

نفسه وتسببه من ذاته.. وعندها فقط ينهض الشعر المؤسس الأصيل"[1], ذلك أن الحدث الشعري الأصيل المؤسس "هو ذاك الذي لا يكتفي بوصف العالم بل يشتغل بما خفي منه ليلتقطه" [2].

الكتابة الحداثية تأسست على الغموض؛ باعتباره مميزا لها ولشعريتها وجماليتها, وميزة الغموض في الكتابة هي تأسيس آخر أو هي إعادة النظر في علاقة النص بالقارئ وفي طبيعة التفاعل بينهما, وقد ظهر بعض المبدعين والنقاد الذين حاولوا الابقاء على مبدأ السهولة والتلقائية, هذه الرؤيا في جوهرها "استمرار لسلطة الأنساق النصوصية التقليدية والمحافظة, وإبقاء القارئ مجرد متلق, عاجز عن الوصول إلى التعبير وعن أن يكون له نطق, إنه مرمي في صمته خارج قدسية هذا المكرر"[3].

فالكتابة الحداثية تبني علاقات جديدة مع المتلقي و"تبرز مسؤولية الشاعر في تشكيل عوالم وسياقات التفاعل مع المتلقي وخلق خيوط وعناصر التواصل الحداثي معه, لأن النص الشعري لا يشتغل ولا يتلقى إلا ضمن سياق دلالي خاص يؤدي دوره بفاعلية في انكشاف دلالات وأبعاد التراكيب والصور والرموز داخل النسق العام للنص"[4], فهي تجاوز ولد سمات جديدة ومفارقة للنص, فالغموض والرمزية والتشكيل وليس الابهام والتغامض والاضطراب من أبرز سمات التوجه الشعري الحداثي"[5].

والكتابة الحداثية سعت إلى تجاوز الوضوح والمباشرة والإبانة إلى كل ما هو غامض ورمزي وإيحائي حتى تمنح النص ديمومة وبقاء ضمن فضاء التأويل والقراءة, "ولعل من أهم أسباب بعض (ضعف) التجارب الشعرية الحداثية في التواصل الفعال مع المتلقي العربي؛ ضعف تعاملها مع التراث أو غياب التراث فيها, فضلا عن كون الحداثة الشعرية العربية لا توازيها حداثة في الأذهان والعقليات ولا تؤازرها حداثة في الحياة الاجتماعية والمؤسسات الثقافية والسياسية"[6].

لم تعد مهمة الشاعر الحداثي تصوير العالم كما هو ووصفه وصفا دقيقا مباشرا, يكاد يتطابق مع الواقع بكل حيثياته, فالكتابة لم تعد تؤدي وظيفة توصيلية نقلية, فـ"مهمة الشاعر إخراج الكلمة من الحيز العقلي.. وتصبح لعبة الكلمات بما فيها من إيحاءات صوتية أهم بكثير من قيمتها الدلالية, ولهذا يتسم

1- محمد لطفي اليوسفي, لحظة المكاشفة الشعرية, ص.25.
2- المرجع نفسه، ص. 39.
3- يمنى العيد, في القول الشعري, دار توبقال, ط1, 1987, ص. 25.
4- محمد بنيس, الشعر العربي الحديث, بنياته وابدالاته, ص. 07.
5- عبد الله شريق, في شعرية قصيدة النثر, منشورات اتحاد كتاب المغرب, ط1, يونيو, 2003, ص.07.
6- المرجع نفسه، ص. 08.

جانب كبير من الشعر الحداثي بالغموض, لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية, أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور, إنما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به اللغة من نزعة ثورية, بل إن التوصيل غير وارد إذا لم يكن هناك جمهور يستطيع ذلك, لأن هذا الجمهور سيتكون من الزمن"[1].

فالكتابة الحداثية تجسيد للثورة الفعلية على كل ما هو مباشر واضح سطحي, وهذا لا يعني أن يكون النص الحداثي مفرغا من كل ما هو تراثي؛ لأن ذلك بتر للنص وقطع لسيرورته الطبيعية فـ"المهم من توظيف التراث ليس تزيين النصوص بالرموز والعناصر التراثية؛ وإنما هو القدرة على ربطها بروح العصر, وتوظيفها توظيفا إبداعيا فعلا ضمن رؤيا شعرية جديدة"[2], تسعى إلى خلق كتابة جديدة تسبر أغوار النفس الانسانية والعوالم الخفية المجهولة, لتؤسس عالما إبداعيا مختلفا, يعكس هواجس المبدع وتوتره وتشظيه.

2- فكرة الثبات والتجاوز :

إن التجربة الابداعية الجديدة تأسست ضمن أفق الرفض والتمرد والتخطي والثورة, فهي تجسد كتابة التجاوز, الرافضة احتذاء أي نموذج مسبق, أو تمثّل أي معيار ثابت؛ إلا أنها كتابة لا تقف عند حدود الهدم. وإنما تسعى إلى بناء كتابة جديدة تتجاوز المحاكاة والتلقيد, محاولة اكتشاف عوالم وآفاق جديدة, فـ"القصيدة الحداثية هي أن تظل دائما؛ أي لا تتحقق بحيث يظل الشاعر الحداثي يسعى إلى هذه القصيدة المثال الحلم دون أن يكتبها, بل يقترب منها في كل قصيدة له, لكنه أبدا لا يكتب القصيدة الحلم, و إلا فقد ألغى أهم مبدأ من مبادئ الإبداع الحداثي وهو الكشف المستمر والمغايرة ومقاومة الثابت"[3].

فالكتابة الحداثية هي محاولة لاستكناه النفس والوجود وفق رؤيا ولغة وتشكيل مختلف عن السابق والموجود والثابت, فهي "ظاهرة معقدة ومركبة كالإبداع لا يمكن تفسيرها بالبحث عن المعيار وإنما قد يشكل الخروج عن المعيار ركيزة مهمة من ركائز الإبداع"[4], وهي كتابة "نص مهاجر باستمرار في نصوص أخرى تبدأ تبدأ بالرمز وتعبر من خلال الأسطورة وتنتهي أولا تنتهي عبر تعاليات نصية"[5].

1- إحسان عباس, اتجاهات الشعر المعاصر, مشورات عالم المعرفة, الكويت, 1998, ص. 08.

2- المرجع نفسه, ص. 09.

3- كاميليا عبد الفتاح, القصيدة العربية المعاصرة, دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية, دار المطبوعات الجامعية الاسكندرية, دط, ص. 198.

4- بسام قطوس, الإبداع الشعري وكسر المعيار, رؤى نقدية, لجنة التأليف والتعريب والنشر , مجلس النشر العلمي, جامعة الكويت, ط1, 2005, ص.16.

5- أدونيس, مقدمة الشعر العربي, ص.32.

وهنا يكمن الاختلاف بين الكتابة القديمة –المعيار– والكتابة الحداثية –التجاوز– ذلك أن "جوهر نظرتنا الموروثة فيما يتعلق بالتفكير والكتابة اتّخذ نظرة بسيطة وسطحية لا تنمو ولا تبنى، وإنما تتفجر وتتعاقب, والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية حسي غني بالتشابيه والصور المادية"[1].

بذلك تأسست الكتابة (المعيار/ النموذج) كتابة البداهة والارتجال والفطرة والوضوح ذلك أن "ثقافة العصر تسهم في تحديد الاتجاهات والميول بل وخلق المعايير التي يتم تجاوزها في ما بعد"[2], وكأن الإبداع محصور ضمن ثنائية(الثبات/ التجاوز), (الهدم / البناء), ومنه يطرح السؤال أين هي الكتابة "بين الحرية و الالتزام, بين الخرق والانتشال.. بين الحوار مع الماضي والانقطاع عنه, وبين الخلق والكشف وأين تكمن شعريتها؟ وهل الكاتب فيما يفكر ويكتب؟ إنما يصنع حقيقته ويعبر عن إرادته في أن يستقصي ويعرف أنه يبدع ذاته ويحقق وجوده فيما هو يقوم باستكشافه للعالم, بما يعنيه تحقيق الوجود من القوة والنفوذ, والحضور والسلطان"[3].

3- الكتابة ولغة الإبداع:

كانت ولا تزال وستبقى اللغة هاجس المبدع الأول والأخير في علاقته بها وفي علاقتها بالعالم وأشيائه وفي علاقتها مع ذاتها، فهل يمكن اعتبارها مجرّد وسيلة تعبيرية، إبلا غية، توصيلية، وظيفتها نقل الواقع بمظاهره ومفاهيمه وإشكالياته؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهي لا تتعدى حدود الترجيع الفارغ والآلي للواقع، ولا تتجاوز وظيفتها التوصيلية، التواصلية البحتة، في إطار نظامها التقعيدي، التنظيري الثابت، وفي حدود مجالها العقلي المعياري المنطقي، هكذا تفقد اللغة ميزتها الفنية الإبداعية ويبدأ بناؤها الداخلي المشحون بطاقات جمالية فنية لا نهائية بالتصدّع، فيطالها التشيّؤ في الصميم ولا يتجاوز مفهومها حدود التوصيل اليومي والعادي في إطار وظيفته الإبلاغية.

إنّ كيفية تعامل المبدع مع اللغة تُولّد فرادة وتميّز الكتابة، فالفرق الجوهري بين المبدع والإنسان العادي كامن في خصوصيّة التعامل مع المادة اللغوية أساسا، والكاتب المبدع هو منتج كلام يمتلك القدرة على صناعته

1- بسام قطوس, الإبداع الشعري وكسر المعيار, ص. 14.

2- المرجع نفسه، ص. 19.

3- علي حرب , نقد النص, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط2, 1995, ص. 267.

وتشكيله وبالتالي ابتكار المعنى، إنّه " يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء"[1] فاللغة وحدها قادرة على منح الكتابة شرط وجودها وبقائها،وهذا ما يدفعنا إلى طرح مجموعة من التساؤلات :

هل اللغة مجرد هاجس معرفي توصيلي رافق الإنسان منذ وجوده؟ أم هي تعبير عن صور كينونته وانكشافه في هذا الوجود؟ هل هي عالم مستقل بذاته عن أي مرجعية واقعية؟ أم أنّها صور لغوية للواقع وجزء منه، ولا تكاد تستقل عنه حتى تفقد أولى وظائفها الأساسية —الوظيفة التواصلية– وإذا كانت اللغة تشكيل لمعطيات واقعية ووجودية في إطار لساني، بنيوي، أسلوبي جمالي، فهل هي لغة تعبير أم تغيير؟

يوظف المبدعون اللغة "لا لكي يكرروا العالم، ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة"[2]، وإنّما ليتمكنوا من احتوائه وتجاوزه، وليشيّدوا عالما لغويا متحرّرا من معاني التشيّؤ والجمود والحسية فالمبدع، لا يُعنى بما يراه إلا بوصفه بوابة عبور إلى ما لا يراه، ولئن كان "الإبداع كشفا؛ فإنّ المبدع حين يرفض حياة الرجعة والتقليد، ينقدها ويعرّيها بحيث لا تبدو على حقيقتها"[3]، ومن هنا ارتبط مفهوم الإبداع، بالتجاوز والخلخلة والمفاجأة، ورفض الثابت فالمبدع دائب البحث عن "اللغة التي تفلت من رقابة الوعي فتظهر طاقة إبداعية، كثيرا ما يهدرها الوعي"[4] ، والكاتب المبدع لا يكتفي بلغة معيارية، مألوفة وصفية جاهزة، بل يعمل على إبداع لغته الخاصة لكي يشعر في "النهاية بإحساس المبدع، ما دام الوجود قد فرض عليه"[5]. ومن ثمة فإن وعي الكاتب بأهمية تفجير طاقة اللغة المكنونة والمشحونة في مجال الإمكان من أجل إبداع خطاب أدبي مؤسّس لرؤيا فاعلة يجعل من اللغة تولد مع كل مبدع، يبدو لخصوصية توظيفه وفرادة تعامله معها تشكيلا ونسيجا وصناعة وكأنّه يؤسسها للمرة الأولى. فتنمو علاقاتها وبنياتها في ذاتها وتستمدّ رموزها وأبعادها ودلالاتها من ذاتها، فتتحوّل من وسيلة تهدف إلى تأدية غاية إبلاغية تواصلية بحتة إلى الوسيلة الغاية في الوقت نفسه، وبدل أن يخضع الكاتب لسلطة اللغة العادية اليومية بمعياريتها وصرامتها، تخضع اللغة له ولقدرته على محاورتها والكشف عن طاقاتها الجمالية الفنية، مجسدا ذلك وفق نسيج وتشكيلات وروابط وعلاقات لغوية دلالية تتجاوز المألوف العادي وتكسر رتابة العلاقة بين الدال والمدلول.

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دارالعودة، بيروت،ط.3، 1979، ص.126.

2- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط.1، 1996، ص.ص. 202- 201.

3- أدونيس، زمن الشعر، ص. 37.

4- مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط.1، 1990، ص. 245.

5- مجاهد عبد المنعم، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 1997، ص. 41.

وإذا سلمنا بأنّ الإبداع تجاوز للمألوف والنمطي تساءلنا عن نوع اللغة المستعملة للتعبير عن هذا التجاوز وعن خصائصها المميّزة؟

إنّ المبدع –بطبعه– تواق إلى تجاوز المفاهيم الجاهزة والنماذج المعيارية رغبة منه في ابتكار ما من شأنه أن يحدث المفاجأة ويثير الدهشة والإعجاب، كما يحقق الإمتاع والإقناع، ويحرّك الثابت ويتجاوز المرجعية الأحادية، مستعملا في كلّ هذا أداته الوحيدة؛ أي اللغة، فحين "أسمي(باللغة) شيئا، أهيمن عليه وأملكه، لأنّي أكون قد عرفته، فالمعرفة قوّة، قوّة إمتلاك، وقوة تخيّل"[1]، وهذا ما يجعل اللغة في "حركة محاورة وتفاعل وتجاوز"[2].

وإذا كان "تخيّل لغة ما يعني تخيّل صيغة من الحياة"[3]، على حدّ تعبير "جتكشتاين"، فالصيَّغ الجديدة قادرة على تغيير الحضارة واللغة تأسيس آخر للعالم وكأنّ المبدع يصرخ قائلا: "أتعلم أنّ الكلام هو الذي يعطي للحياة معنى وأنه لا يكون قادرا على ذلك إلا إذا كان نوعا من الإماتة ونوعا من الموت، وفي هذا كله أجد اللغة وحدها المكان الحي، الحر، اللانهائي، إنها الحضور الغامض الذي لا يرد"[4].

إنّ الكتابةالأدبية الدينامية والفعالة، هي كتابة تولد الكلمة فيها "ملأى حتى أنّنا قد نتساءل أيهما أسبق، الكلمة، الإيقاع أم الفكرة، الصورة"[5]، فتبدو اللغة وكأنّها تولد الفكرة والصورة والمعنى والإيقاع معا في في انسجام كلّي ومتناغم. وهكذا تكتسب الكلمة أثناء فعاليّتها الإبداعية كثافة إيحائية، ورؤياوية مشكلة نسيجا من العلاقات المتداخلة والمعقدة المولدة لاحتمالات تأويلية لا نهائية من الصور والرؤى والمشاعر وتبقى اللغة في حركة تجدد لا تتوقف عند نموذج جاهز أو معيار ثابت.

إنّ الكتابة الأدبية غالبا ما تحاصر قارئها بحيث لا يستطيع التفكير فيما هو خارج "اللغة وخارج الرمزي، أي في "برانيّتها""[6]. ذلك أنّ اللغة مادة الأدب وجوهره الفعلي وقد أثبت الدرس النقدي الحداثي أنّ "النص "النص الأدبي ليس رسالة فقط، ولكنّه فن؛ أي نسق من المواد التعبيرية والجمالية التي تساهم في توصيل

1- أدونيس، زمن الشعر، ص. 75.

2- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1979، ص. 15.

3- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر. ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص. 113.

4- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993، ص. 87.

5- أدونيس، زمن الشعر، ص. 200.

6- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ص. 76.

الرسالة"[1]، ولكي تسمو لغة الكتابة إلى ذرى جمالية شعرية يجب أن تتجاوز اللغة اليومية المعيارية، ذات العلاقات المنطقية العقلية، وتكسر الدلالة الخطية بين الدال والمدلول، دافعة بالوظيفة الإبلاغية المرجعية إلى الوراء وبالوظيفة الشعرية الإيحائية إلى الأمام.

يتحدّد العمل الأدبي "بلغته لا بفكريته، إذ لو كان يحدّد بفكريته لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة شعرية"[2]، فاللغة سيرورة دائمة التحوّل في طرائق تشكيلها ولكن عبر أي مستوى يتمّ التحوّل وكيف يمكن القبض عليه؟ وبأي منهج؟

إنّ قدر المبدع "محكوم بالعمل على ملاحقة ما لم ينجز بعد، وبالتالي فهو يسهم، في رفد النظام اللغوي بطاقات جديدة في التعبير وطرقه"[3]، فتوشك "الألفاظ أن تتنفس معه، وأن تكون أبعادا وجدانية وإيحاء غامضا لا أدوات تقرير وتفسير"[4].

إنّ اللغة الشعرية ليست مفهوما قارا، ثابتا، تؤسس له قواعد ومعطيات قبلية في شكل قوانين عامة، نحصرها في أنظمة نحوية وصرفية ومعجمية ثابتة، فالكتابة الأدبية الإبداعية في حدّ ذاتها تشكل مفهوما غامضا غموض وتعدّد التجارب المنتجة للخطاب، فحتى الأجناس الأدبية ما عادت خاضعة للتقسيم النوعي الموضوعي، فالشعر لم يعد كلاما موزونا مقفى يحمل معنى، ولا القصيدة صناعة ومعان، ولا الرواية حكي وسرد ووصف وتقرير.

إنّ التجربة الكتابية الحداثية تجربة متميّزة، تشكل وحدة معقّدة ومتناغمة قد تبدو مشتّتة سطحيا، إلاّ أنّها تبتكر انسجامها من العلاقات الداخلية المتشابكة لنسيج الخطاب ونظام تشكيله الخاص، فالخطاب الأدبي بناء لغوي/دلالي منفتح على رؤيا التعدّد والمغايرة، انطلاقا من تنوّعه الأسلوبي وتناغمه الداخلي. فالكتابة الحداثية تتميّز ببنيتها اللغوية /الدلالية المتنوّعة، ومستوياتها المتناغمة فهي خطاب سلس له القدرة على التفاعل مع كلّ الأجناس الأدبية، واستعارة وتوظيف خصائصها وأساليبها الفنية لدعم فاعليتها الفنية والشعرية وخاصة ظاهرة التمازج (الشعري/النثري). في الكتابة الحداثية تتطلب التجربة الإبداعية الحداثية

1- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب) ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص.ص. 19-20.

2- أدونيس، صدمة الحداثة، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط. 4، 1983، ص. 260.

3- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 94.

4- جورج غريب، دراسات أدبية، دار الثقافة، بيروت، ط. 2، 1997، ص. 27.

وعيا لغويا فنيا وجماليا كبيرا، كونها نابعة من موقف ذاتي، متمرد، ثائر، رافض لما هو كائن، وموقف وجودي قلق وحائر ومتوتر، متسائل، وموقف إنساني منفتح على الذات والآخر، متحاورا معهما. ففي إطار التجربة الإبداعية الحداثية "لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنّه يتجاوز لغة الكتابة، بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة"[1]، وإذا سلمنا بأنّ الإبداع تجاوز وتجديد يهدف إلى تطوير وإغناء التجربة الفنيّة بالدرجة الأولى، فهذا يعني أنّه "يتضمّن اختيارا لأنّ من يبدع يتخلى عن شيء، ليتبنى آخر غيره، لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد"[2] لذلك نجد الكاتب يهفو إلى ملامسة العمق الإنساني وتحريك الحسّ الجمالي عند المتلقي معتمدا على لغته بأبعادها التشكيلية والفكرية والتصويرية، محولاّ الخطاب الأدبي "مسرحا للعالم"[3]، يتحرّك فيه الممكن والمستحيل والمعقول واللامعقول والذاتي والموضوعي والخاص والإنساني والخيالي والواقعي والأسطوري.

ترتبط اللغة بالإبداع بشكل وثيق، فاللغة "فوق التاريخ، وقبل الفلسفة، ذلك بأنّها هي مادة الإبداع، وهي أساس المعرفة، بالمعنيين الفلسفي والعام"[4]، هكذا تتحرّر اللغة من التقريرية، الوصفية والمعيارية المنطقية والقصدية الإبلاغية، فهي لا تخضع لمنطق الواقع لأنّها تعبّر عن تجربة الذات في جوا نيّتها وبرانيّتها، هذه التجربة التي لا يمكن القبض عليها بلغة معيارية وقواعد ثابتة خاضعة للمنطق وللواقع وللحسّ والحدود المرسومة مسبقا.

إنّ المبدع يهدف إلى ابتكار لغته الخاصة التي تنبع من عمق الواقع بلغته اليومية العادية، وتحيد عنهما في الوقت نفسه متجاوزة كلّ ما هو مألوف مبتعدة عن التكرار الآلي، إنّها لغة الائتلاف من أجل الاختلاف، فالأدب لم يعد "يُتذوق على أنّه دائرة مغلقة، وطبقة اجتماعية خاصة، ولكن على أنّه كتلة متماسكة، عميقة مملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معا"[5].

1- أدونيس، صدمة الحداثة، ص. 282.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص. 103.

3- المرجع نفسه، ص. 283.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2002. ص.166.

5 -Roland Barthe ،le degré zero de l'écriture، Paris، 1972، p . 80.

إنّ التجربة التي يعيشها الكاتب المعاصر هي تجربة غامضة، مضطربة تجسد حالة الهوس والصراع والتوتّر الدائم الذي يعيشه المبدع والإنسان عموما، فلم يجد غير اللغة فضاء واسعا يتسع لتضارب مشاعره وأفكاره وعمق رؤاه، فتحولت اللغة على يده إلى "أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحوّلها على هواها"[1].

وإذا كانت التجربة الكتابية الجديدة، تغيير في طريقة التعبير، فهذا يعني بالضرورة وجود تغيير في طريقة التحليل والقراءة، ذلك أنّنا ما لم نتمكن من محاورة وتذوق لغة الخطاب الجديد عن طريق الخبرة والممارسة، فلن نتمكن من استنباط قوانين انبنائه الداخلي، ولا الكشف عن نظامه اللغوي في علاقاته وخصوصيته الإبلاغية البلاغية.

إلاّ أنّ السؤال الأهم الذي سنحاول الإجابة عنه في هذا البحث هو: إلى أي مدى استطاعت الكتابة المعاصرة أو الحداثية تجاوز الرؤيا الكتابية القديمة؟

4- جدلية الشعري والنثري في الكتابة الحداثية:

يسعى النقد الحداثي إلى تجاوز ثنائية (شعر/نثر) واتخاذ الخطاب الأدبي عامة مجالا لتأملاته ودراساته وتحليلاته النقدية دون اللجوء إلى التقسيمات النوعية القبلية، فيُتناول الخطاب الأدبي بالدرس لا على أساس جنسه وبالنظر إلى فعاليته الفنية الجمالية والشعرية اللغوية، إلاّ أنّ هذه الرؤية لا تنسحب على جميع المدارس النقدية الحديثة؛ فلا يزال الشعر محتفظا بهيمنته على أغلب الدراسات النقدية، فقد نُظر إليه ولمدة طويلة على أنّه النموذج الجمالي المعياري للشعرية وبالتالي الحقل الأخصب للدراسات النقدية.

الشعر وإشكالية النموذج المعياري للشعرية:

لقد شكّل الشعر في الثقافة الإنسانية عامة والعربية بشكل خاص النموذج الفني اللغوي الأرقى، وعدّ محور الدراسات النقدية قديما وحديثا، وأصبح انطلاقا من كلّ هذا الاهتمام معيارا للشعرية ؛فلا تقاس جمالية ولا فنية ولا شعرية أي خطاب آخر إلا بالقياس إليه، فكلّما اقتربت خصائصه ومميزاته وطريقة تشكيله من الشعر كلما اقترب من جوهر الإبداع والشعرية وكلّما نأى عنه تجرّد من قيمته الأدبية ونزل إلى مرتبة العادي والمألوف.

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص. 124.

احتفت الثقافة العربية بالشعر وأسست نظريّتها النقدية انطلاقا منه، فارتبط مفهوم الشعرية خاصة في النقد القديم –وحتى الحديث– بالشعر وقضاياه اللغوية/الدلالية، فنظَّرُوا "لصناعة الشعر" و"نظم الكلام" و"عيار الشعر"، وتبلورت نظريّتهم الشعرية فيما أسموه بـ "عمود الشعر".

وقد اعتبر "ابن سلام الجمحي" أنّ "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"[1] ونجد" قدامة بن جعفر" يحاول أن يضع قاعدة ثابتة تُمكّن الدارس من معرفة الشعر من اللاشعر، فالشعر هو كلّ "كلام موزون مقفى دال على معنى"[2]، وفي هذا التعريف تحديد منطقي مسبق يجعل من الشعر قوالب وقواعد جاهزة ومسبقة، ثم يأتي "حازم القرطاجني" ليعطي للشعر مفهوما أوسع بقوله: "الشعر كلام مخيّل، موزون، مختص في لسان العرب، بزيادة التقفية، إلى ذلك والتئامه، من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة لا يشترط بما هي شعر غير تخييل"[3]، وبهذا تجاوز" القرطاجني" قضية الصدق والكذب التي أثارها النقاد قبله، مضيفا عنصرا مميّزا له اصطلح عليه مفهوم التخييل وقد رأى" القرطاجني "أنّه من الخطأ الاعتقاد "أنّه لا يُحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع وبنيته على أنّ كلّ كلام مقفى موزون شعر جهالة منه"[4]، كما أشار" القرطاجني" إلى عنصري التغريب والإغراب.

إنّ "مصطلح عمود الشعر في النقد العربي القديم يعني التزام طريقة العرب في بناء الشعر، واحتذاء مذاهبهم، والإنشاء وفق نظام الخصائص الجمالية، التي حدّدوها للشعر الجيِّد، وما يدخل في نطاق شعرية الخطاب من معايير حاولوا ضبط إجراءاتها ومقتضياتها"[(5)] وهذا يعني أنّ الشعرية العربية قديما، وُلدت في أحضان الشعر، فهي شعرية جاهزة ومقعدة مسبقا، وهذا ما جعل الشعر نموذجا جماليا معياريا متفقا عليه في إطار الرؤية الشعرية العربية النقدية القديمة.

استطاع "عبد القاهر الجرجاني" تجاوز معايير "عمود الشعر" فبصياغته لما اصطلح عليه بـ"نظرية النظم" فتح للشعرية العربية أفقا آخر لا ينحصر في الشعر فقط فـ" النظم" عند" الجرجاني" يقوم على أساس

1- ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت. ص. 03.

2- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص. 64.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 89.

4- المصدر نفسه، ص. 26.

5- مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة (قراءة في نقد القرن الرابع هجري) ،دار الوفاء، الإسكندرية، ط . 1، 2002، ص. 72.

التفريق بين الاستعمال الإشاري والانفعالي للغة، أمّا في معناه الواسع هو "ليس غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم"[1] ويتقاطع "جاكبسون" مع "الجرجاني" في هذا فيما اصطلح عليه بـ "شعر النحو، ونحو الشعر".

نظر "الجرجاني" إلى النص على أنّه نظام علائقي بين الجمل يراعي قيمة اللفظة في إطار السياق النصي فربط بين النظم ومفهوم الصناعة وأعاد للمتلقي دوره وفعاليته ومشاركته في إنتاج المعنى وقد اعتبر "الجرجاني" الجملة هي الأصل الجزئي في النص، والأهم فيما رآه أنه نظّر لمفهوم الشعرية انطلاقا من "النص القرآني" فصاغ "مبادئ الشعرية الكتابية، فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني"[2].

أما في النقد الحديث ورغم محاولته تجاوز المفهوم التقليدي للشعر إلاّ أنّه أبقى على هيمنة الشعر على الدراسات النقدية فالشعر كما يقول "هايدجر" "يؤسّس للكائن بكلمات الفم... الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء فهو ليس أي قول، ولكنّه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور، أي للوعي كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وتربِّت عليه"[3]، فالشعر لا ينقل الواقع ولا يستعمل لغته؛ وإنّما هو كشف عما يتوارى وراء الواقع بلغة تتسرّب إلى "أدق الفرو قات بين الأشياء، وأدق الفروقات بين خلجات النفس ترسم الحلم، تصعد مع الزفير حتى أعلى الذروات، وتهبط مع الشهيق حتى أبعد الأغوار"[4]، ولكن هذا ليس أمرا قصريا على الشعر، خاصة وأنّ الكتابة الحداثية بلغتها ومضمونها وفعلها التأثيري لا تقرّ التقسيمات النوعية.

إنّ لغة الشعر تلامس الحقيقة ولكنّها لا تخترقها، إنّها لغة التساؤل الدائم فالشعر يقوم على "الترابط بين الخلق والتعالي واللغة"[5]، فجوهره يقوم على كيفية التعامل مع اللغة، حيث "يحدث نقلة دلالية بالنسبة للغة النثرية باللعب على العلاقة التقليدية الإصطلاحية بين الدال...المدلول عليه ... ونسفها وتخريبها، فاتحا بذلك نسيج اللغة، محوّلا إيّاه إلى تفاعل للمعاني المتعددة التي تستثني من اللغة العادية"[6]، فالشعر "يتجاوز

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981، ص. 300.

2- أدونيس، الشعرية العربية، ص. 42.

3- ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 83.

4- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص. 126.

5- عادل ضاهر، الشعر والوجود،(دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط . 1، 2000، ص. 216.

6- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 138.

أو على الأقل يحاول أن يتجاوز"[1]، الواقع الموجود إلى المحتمل (الممكن) واللغة اليومية إلى لغة فنية جمالية، تعج بالإمكان والشعري والدلالات اللانهائية، إن الشعر تجربة مدفوعة بهاجس الابتداع والاكتشاف وارتياد العوالم المختلفة دون حواجز، لا بهاجس التزيين والتجميل والزخرفة أو المحاكاة المطلقة وهذا ما يجعل تعامله مع اللغة تعاملا خاصا، فما عادت اللغة مجرد أداة تواصل وإبلاغ، أي مجرد وصف وتعبير، وإنّما تحوّلت إلى لغة "تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل،... تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع والإنسان"[2]، فالشعر ينهض على مبدأي التحويل والتغيير والتجاوز وليس معيارا ثابتا، قارا تصاغ قوانينه لتصبح مع مرور الزمن قوالب جامدة، وقواعد جاهزة تحدّ من حركيته الإبداعية. وهذا لا يلغي طبعا ضرورة وجود قوانين ثابتة تحفظ جوهره من التلاشي فيما ليس منه.

كما عرّف "ياكبسون "الشعر في دراسته لشعر "خلينكوف *Khellnkov*" على "أنّه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية"[3]، وهذا ما جعل الشعرية تتخذ من الشعر مجالها الأخصب، فالشعرية صفة لكل خطاب يقوم على أساس هيمنة الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف في الرسالة اللغوية وهذا ما يتحقّق وبشكل ملحوظ في الشعر فنظامه اللغوي "تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة"[4].

وعلى الرغم من كون الشعرية صفة لموصوف هو الخطاب الأدبي بوجه عام، إلاّ أنّ اشتغالها المكثّف على الشعر أبعد النثر عنها خاصة في جانبها الإجرائي، وأثار إشكالية المفاضلة بين الشعر/النثر والتساؤل حول طبيعة التعامل مع الخطاب النثري الفني في مجال الأدوات والمفاهيم الشعرية، والتساؤل عن المعيار الذي نقيس به شعرية الخطاب النثري (الكتابة)؟ وهل يمكن أن ندرس أو نقيس شعريته في مقابل النموذج الشعري (الشعر)، وبنفس الكيفية والأدوات والقوانين الإجرائية؟ وكيف يصح هذا في ظلّ المفاهيم الحداثية التي تعمل على صهر الحدود بين الأجناس الأدبية وخاصة بين الشعر والنثر؟

5- الكتابة الحداثية وتجاوز ثنائية (شعر/نثر):

1- عادل ضاهر، الشعر والوجود،(دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، ص. 282.

2- أدونيس، صدمة الحداثة، ص. 294.

3- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص. 14.

4- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلومصرية، مطبعة الأمانة، مصر، ط.2، 1978، ص. 79.

إنّ إشكالية الشعري والنثري، ليست وليدة اللحظة ولا العصر الحديث فقط "فمنذ أرسطو إلى عبد القاهر الجرجاني، وياكبسون، حتى لوتمان، ثمة إصرار أن للشعر خصيصة تميّزه عن النثر هي قدرته على "دمج ما لا يندمج" من الأشياء وعلى "الجمع بين المتنافرات"[1]، إلاّ أنّ الكتابة الحداثية، تجاوزت هذا المفهوم ووظّفت ملامح –خصائص– هذا التجاوز بشكل مكثّف في النصوص الأدبية الحداثية فأصبح "دمج ما لا يندمج" و"الجمع بين المتنافرات" والتوظيف الفني للأسطورة، واستعمال لغة الرّمز وتوظيف تقنية القناع، واللغة الشعرية من خصوصيات الخطاب الابداعي الحداثي.

إنّ الخطاب الأدبي الحداثي "حين يتوسّل باللغة فإنّما لإعادة كتابة محتويات العالم الخارجي، إعادة كتابتها وفق قدرة الإنسان الإبداعية في الخلق. ثم في استغلال رموز اللغة وصولا نحو الهدف المنشود"[2] حيث تتحوّل اللغة من إشارية إبلاغية إلى إيحائية رمزية، تحيل على الواقع ومشاكله وتناقضاته، بقدر ما تحيل على عالم خيالي له وجوده اللغوي/الدلالي.

لا يبتعد الخطاب الابداعي الحداثي كثيرا عن تخوم الشعر ولغته فالحدود بين الشعر والنثر الفني "أقلّ استقرارا من الحدود الإدارية للصين"[3]. فالشعر لم يعد ذلك الخطاب اللغوي المجسّد لكل ما فيه "تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله"[4]، ولأن الخطاب الكتابي الحداثي يقوم على بناء لغوي/دلالي مشحون بالتّضاد والمفارقات والرؤى العاطفية والنبرة الغنائية وتعدّد المستويات الأسلوبية صار قريبا من حدود الشعر، فإذا كان الشعر كما يقول "ملارميه" "نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب"[5]، فالكتابة الحداثية شعر غير منظوم ولا موزون، ذلك أنّ الكتاب الحداثيين يعملون على رفع مستوى الكتابة الحداثية، انطلاقا من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى ذرى جمالية شعرية، تغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر.

سعى الكاتب الحداثي إلى شحن لغته بطاقة انفعالية منبثقة من طبيعة التجربة الحداثية انسجاما مع ميولاته الروحية وأفكاره الثائرة والمتمرّدة، فلاءم بين اللغة وطبيعة المفاهيم المجرّدة التي "تستطيع اللغة أن

1 – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 125.

2 – صدوق نور الدين، السردي والشعري حدود التمفصل والتمازج، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع. 38، آذار 1986.ص. 57.

3 – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص.ص. 10-11.

4 – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 28.

5 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط . 2، 1982، ص. 11.

تمجدها، لكنّها تظلّ عاجزة عن التعبير عنها"[1] لأنّ الحزن والسعادة والحب والجمال والحرية والوطن، مصطلحات لا تقبض عليها اللغة العادية بمعياريتها وغايتها التوصيلية، بل إنّها لتتسرّب مخاتلة بين الكلمات، لذلك نجد نصوصا حداثية ندرك في بعض مقاطعها أن المبدع عاجز يعاني من فيضان داخلي وما يختلجه من توتّر وتناقض في مقابل اللغة العادية بمعياريتها ومنطقيتها فكلّما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة.

هكذا تضيق اللغة أمام اتساع الشعور وغموض التجربة واستعصائها على التشكل ،و لأنّها تجربة الأعماق وإشراقات الروح فهي تتلوّن بسحر وغموض هذا العالم الجواني.

أكّدت الشكلانية الروسية على أنّ "لغة الشعر غايتها في ذاتيتها وليس غيريتها، أي لغة تتخالف مع غائية الاستعمال اليومي"[2]، ومن مفارقات الكتابة الحداثية أنها تنطلق من عمق الواقع اليومي المعيش ومن لغته وقضاياه ومشاكله لتقدمه في تشكيل لغوي/دلالي يتّصف بالفنية والجمالية والشعرية، فتتحول وظيفة النثر من دلالية إشارية إلى إيحائية شعرية وبهذا تحوّلت المفارقة بين الشعر والنثر الفني إلى أمر متجاوز في ضوء نظرية تداخل الأجناس الأدبية.

وقد أشار النقاد العرب القدامى إلى أنّ "الكلام في ترتيبه وحسن تأليفه ونظمه قد يؤلف شعرا، وقد لا يؤلفه بمعنى أكثر وضوحا، ليس كلّ ما يدخل في إطار النظم يعتبر شعرا ؛إذن الشعر يوجد حيثما وجد المرء، إنّه يوجد في العلاقات الإنسانية، حيث يتعلّق الأمر بالتأمل والانتشاء وبالتالي إفراغ هذا التأمل وطرحه للوجود"[3]، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ بإمكانه أن يوجد في الشعر وهذا ما لا نناقشه، كما أن بإمكانه الحلول في النثر. فيصبح النثر شعريا ليس غير، أي أننا لا نغدو أمام المألوف من نثر جاف. وإنما تلتبس لغة النثر العادية باللغة الشعرية المحضة حيث يتحقق تكثيف الانفعالات والأحاسيس والرؤى، وبالتالي ضبط مسار الإيحاء .من ثم فإننا لا نغدو أمام قانونية النثر المتعارف عليه، وإنما نجد أنفسنا في رحابة المروق عن هذه القانونية، هذا المروق الذي تلعب فيه اللغة لعبة الانحراف التام والمطلق...فالشعري من خلال هذا انحراف عن العادة وفق قدرة الخلق والتشكيل. علما بأن إلباس السردي لباسا شعريا يخضع بالضرورة إلى

1 – سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية (دراسة للزمن في القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط .1، 1980، ص. 31.

2– روبرت هولب، نظرية التلقي، تر. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط . 1، 1994، ص. 70.

3– صدوق نور الدين، السردي والشعري، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص.ص. 60-61.

جانب الخلق والتشكيل إلى الاختيار، اختيار الشيفرة أو الأسلوب، الذي عن طريقه يتحقق نقل الخطاب أو الرسالة"[1].

فالشعري في الكتابة الحداثية كامن في كيفية وطريقة إعادة تشكيله للواقع، وفق معايير جمالية فنية تدفع بالوظيفة الشعرية التأثيرية إلى أقصى فعاليتها.

تحولت الكتابة الحداثية إلى خطاب مشحون بوهج الشعر مستعيرا لغته وصوره ودلالاته، جامعا بين الحكي وطبيعته الاسترسالية النثرية والشعر وطابعه الوجداني الغنائي التكثيفي .

إنّ الكتابة الحداثية لا تبتعد " كثيرا عن تخوم الشعر، كما أنّ الارتفاع بمكونات الأداء اللغوي النثري يعني الإندماج في فضاء الشعر وممكناته"[2]، ولذلك نجد في الكتابة الحداثية مقاطع شعرية، مكثفة، لا تفتقر سوى للوزن والقافية والبحر، لتتحوّل إلى شعر خالص.

كما أنّ اللغة الشعرية للكتابة الحداثية في انزياحها وخروجها عن النثر المألوف وصوره وفي بنائها العلائقي وتشابكها الدلالي، توضح الانصهار الكلّي بين النثري والشعري.

إنّ وجود مقاطع نثرية تقترب من الشعر حدّ المطابقة لا ترفع من قيمة الكتابة الحداثية، كما أنّ احتواء الشعر على مقاطع سردية لا يحطّ من قيمته، ذلك أنّ قيمة المفاضلة بين الكتابة الحداثية (النثري/الشعري) والخطاب الشعري (الشعر) غير مطروحة أساسا، ذلك أنّ اعتبار الشعر هو النموذج الجمالي الفني والشعري في مقابل النثر أمر فيه مغالطة كبيرة. فالمفاضلة بينهما قد تصحّ على أساس الإضافة –إضافة الوزن، البحر...– لا على أساس القيمة الجوهرية والماهية اللغوية في تشكُلها الكلّي.

وقد أثار "أبو حيان التوحيدي" قضية المفاضلة بين الشعر والنثر انطلاقا من رؤية تُخالف ما جرت عليه العادة في تفضيل الشعر على النثر، وجاء على حجج "أبي عابد الكرخي" في تفضيله للنثر في مقابل الشعر بقوله: "إنّ النثر أصل الكلام والشعر فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل، لكن لكل واحد منهما زائنات وشائنات، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة لأنّ جميع الناس في أوّل كلامهم يقصدون النثر، وإنّما يتعرضون للنظم في الثاني بداعية عارضة وسبب باعث وأمر معين، ومن شرف النثر أيضا أنّ الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات

1 – صدوق نور الدين، السردي والشعري، ص. 61.

2 – علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص. 171.

كلّها منثورة مبسوطة، متباينة الأوزان متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف لا تنقاد للوزن ولا تدخل في الأعاريض، ومن شرفه أيضا، أنّ الوحدة فيه أظهر، وليس كالمنظوم داخلا في حصار العروض، وأسر الوزن والزحاف"[1]، وهذا ما جعل أدونيس* يعتبر أنّ "جذور الحداثة الشعرية العربية –بخاصة– والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني"[2].

إنّ هذين الرأيين يعملان على تجاوز الفكر السائد وخلخلة المعايير والمفاهيم الثابتة خاصة الرأي الأول الذي ينتصر للنثر ويعلي من شأنه في مقابل الشعر، مما سوّغ ظهور مفهوم جديد يتداخل فيه النثر والشعر حتى لكأنّهما جنس أدبي واحد، وقد اصطلح على هذا النمط من الكتابة بـ "شعرية الكتابة"[3].

تمكَّن الخطاب الكتابي الحداثي من اقتحام حدود الشعر وتجاوز معايير النثر حتى إنّه "لم يعد هناك فنان أدبيان في حياتنا المعاصرة، بل فن واحد هو النثر"[4] الفني، حتى إنّ "عبد الملك مرتاض" حين يتحدّث عن الرواية يقول: متحدِّثا عن جنس الرواية "(نطلق مصطلح الجنس على هذا الضرب من الكتابة على الرغم من أنّ كثيرا من المنظّرين الأوروبيين ينادون الآن بإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية وخصوصا بين الرواية والشعر"[5]،وقد سلّم بعض المدافعين عن الشعر في النقد العربي الحديث "بصحة وجود هذه الظاهرة، أي أنّ النثر تداخل مع الشعر وطغى عليه، حتى أصبحا فنا واحدا هو الأدب الذي يعدّ النقيض الحقيقي للعلم"[6]،ولهذا لم تعد المشكلة كامنة في التحديد الدقيق لحدود الأجناس الأدبية، وإنّما تتعلّق بكيفية استعمال اللغة داخل الخطاب الأدبي؛ أي تحوّلت الثنائية (شعر/نثر) إلى (أدبي/ لا أدبي) و(شعري/ لا شعري).

1- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وراجعه هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج/2،ط. 1، 2003، ص.ص. 132- 133.

*- يرى أدونيس أن النص القرآني، لم يطرح مسألة ما الشعر أو ما النثر؟ وإنما فاجأنا بطرح فني نبوئي فكري آخر، وهو ما الكتابة؟ وما الكتاب؟ ينظر أدونيس النص القرآني وآفاق الكتابة.

2- أدونيس، الشعرية العربية، ص.ص.50-51.

3- المرجع نفسه، ص. 42.

4- عثمان موافي، في نظرية الأدب، (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)، ج/2، دار المعرفة، بيروت، ط.3، 2002، ص. 41.

5- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص.4.

6- عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص. 41.

ويقول" جوته" : "لكي نكتب النثر لابد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا، ولكنّه يستطيع أن يكتب شعرا أن يبحث عن قوافي وينابيع وإيحاءات الكلمات وتولداتها حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنّه قد ظفر بشيء ما، ولو لم يعن شيئا على الإطلاق، إلا أنّه يبدو دالا على أية حال"[1]، يبدو أنّ "جوته" يحصر وظيفة النثر في مجال التوصيل والإبلاغ، فيما يحصر الشعر في إطار اللعب اللغوي، والتشكيلات اللغوية في ذاتها ولذاتها إلاّ أنّ هذه الفرضية تطرح مفارقة غير مستساغة خاصة في ظلّ الكتابة الحداثية.

إن الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر الفني "كادت تمحّي، حتى لقد أصبح من المألوف القول بأن ما يصلح للشعر من وصف قد يصلح للنثر "[2]، وهذا ما جعل النقاد يهملون وفي أحايين كثيرة الخصوصية الجوهرية لكل نوع أدبي، مما جعلهم يطالبون النثر الفني بما ليس من طبيعته الجوهرية بل من طبيعة الشعر، حتى يمكنه تحقيق صفة الشعرية ولهذا يجب مراعاة أن "لكل من النثر والشعر مراتبه الدلالية الخاصة به المغلقة على نفسها، بحيث نرى أن معنى النثر يختلف عن معنى الشعر، وأن لكل منهما نحوه ومعجمه، إلا أنه عندما تدخل عناصر الشعر في النثر –أو العكس– فإن هذا قد يؤدي إلى إثراء تركيب كل منهما عن طريق تحريفه طبقا للنموذج المقابل له، وربما أمكن ملاحظة ذلك عندما تتخلل بنية النثر عناصر موسيقية خاصة بالشعر، إلا أنها تتوجه ناحية الدلالة مما يعد تحريفا للمبدأ الموسيقي للشعر"[3].

إن مجال التفاعل بين النثري والشعري ليس مجرد قضية اعتباطية و"لا تأخذ الرواية من الشعر ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائها وما يجعل منها نصا ذا جمال شائك ومكنون احتمالي"[4]، وقد تفطن النقاد العرب منذ القديم إلى تفاعل الشعر/النثر فكانوا "يشعرون بأن الحدود بين أنواع الكلام وأنماطه رجراجة تستعصي على التحديد والضبط، فهي جميعا تتخذ من اللغة مادة لها، بل إننا لنجد البعض منها، كالنثر الفني مثلا (ونموذجه الأرقى القرآن)، أو بقية الأنواع التي سميت "الترسل" أو ما جاء منه في قالب "مقامات" يلامس الشعر من قريب ويستخدم بعض خصوصياته"[5]، وينقل لنا "أبو حيان حيان التوحيدي" على لسان "ابن هند والكاتب" أنه "إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما

1- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص. 76.

2- عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص. 42.

3- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص. 81.

4- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص. 171 -172.

5- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 46.

وشرائطها والإطلاع على هواديهما وتواليهما كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، المنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما إئتلفا ولا اختلفا"[1]، وهذا ما يؤكد وجود التعالق والائتلاف بين الشعري والنثر.

ورغم هذا و"مهما تقارب الشعر والنثر عبر التفاصيل، أو في الكلام على الأشياء الراهنة، فإنّ القصيدة عل العكس من النثر لا تحلينا إلى الواقع، وإنّما تحلينا في أقصى حالة إلى "صورة" عن هذا الواقع، صورة خاصة بمخيلة كاتبها"[2]، فجوهر الاختلاف بين" الشعر والنثر يرجع إلى اعتماد النثر على المرجع في الدرجة الأولى في حين يرتكز الشعر على الإشارة والتلميح"[3]، فالعملية الإبداعية تقوم على دعامتي التوصيل والجمال، ولذلك فالاعتقاد بأنّ " عملية الإبداع نفسها مستقلة عن التوصيل"[4]، يجعلنا نتساءل عن الوظيفة الحقيقية للإبداع، ما دام عملية مستقلة تماما عن التوصيل بشكليه المباشر واللامباشر، الحقيقي والمجازي، فحتى ولو افترضنا أنّ وظيفة الإبداع الأدبي لغوية، جمالية، شعرية بالدرجة الأولى، فهذا لا يصوّغ انفصاله المطلق عن الوظيفة المرجعية، وإلاّ فما قيمة الوظيفة الشعرية، إن لم تنتج أثرا ما في نفسية المتلقي وتحقّق الأثر يقتضي بالضرورة تحقّق عملية التوصيل وبالتالي إدراك النّص والوعي بشعريته المتميزة.

الكاتب ← الخطاب الأدبي ← لغة الخطاب (شعرية/توصيلية) ← المتلقي ← تحقق الأثر (الوعي والإدراك).

تحقق الرسالة اللغوية فعاليتها بالاستناد إلى مجموعة من الوظائف، حيث تهيمن إحدى هذه الوظائف على الباقي، ولكنّها لا تلغهم بصفة نهائية، بالنظر إلى طبيعة الرسالة وغايتها.

ولذلك فالشاعر في النهاية يختلف عن الناثر فإذا كان " الشاعر يستعمل اللغة لأنّه يريد التواصل أي يريد أن يفهم بطريقة ما إنّه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية"[5].ولهذا فالناثر هو الآخر له طريقته الخاصة في كيفية تعامله مع اللغة والمرجع (الواقع، التاريخ...) تكاد لا تختلف عن لغة الشاعر ف "الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو

1- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص. 251.

2- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية الكتابة العنف), دار الآداب , الأردن, ط1, 2002, ص. 33.

3- فاطمة الطبال بركة، (النظرية الألسنية عند جاكبسون)، ص.60

4- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص.76

5- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 95.

نوعي، إذ إنّما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمية يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن، فالحدود بين قطعة من النثر الروائي لشاطور بريان مثلا، وما صنف ضمن القصيدة النثرية ملتبس جدا"[1]، مما يسوِّغ شعرية الخطاب النثري الذي يمكِنه أن يتحوّل إلى شعر ملطف فـ"الفارق بين النثر والشعر، وبين حالة للشعر وأخرى تكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها"[2]، وهذا ما جسّده الخطاب الكتابي الحداثي.

ويروى "ميشال بوتور" أنّه انقطع عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأ فيه كتابة روايته الأولى، ليحتفظ لها "بكل طاقته الشعرية"، وقد أشار إلى أنّ قراءته لكبار الروائيين أشعرته بأنّ في أعمالهم "طاقة شعرية مدهشة"[3].

والمتتبع للكتابة الحداثية يتلمّس أنّ الكاتب الحداثي مسكون بالشعر تستوقفك لغته المتلبسة بوهج الشعر، المشحونة بطاقات جمالية فنية، وبنبرة عاطفية وجدانية غنائية فتتشابك شعرية اللغة مع توتّر الواقع وتناقضاته، ومع غرائبية وخصوبة الخيال في نسيج علائقي متناغم ومعقّد، يولِّد شعرية الكتابة الحداثية.

إنّ الشعرية هي الصفة الوحيدة التي يمكننا أن نطلقها على الكتابة الحداثية المتلبسة بوهج الشعر بلغته الإيحائية وبصوره الشعرية المكثفة وبعمق دلالته

و خروجه عن الروابط والعلاقات المنطقية المعيارية مولدة بذلك الفجوة: مسافة التوتر بين الدوال والمدلولات ومجسدة للمنافرة الإسنادية الشعرية، متجاوزة طبيعة النثر ذات المسار المباشر، متبنية النثر الشعري بلغة رمزية إيحائية ،حيث الكلمات تلمِّح ولا تصرِّح والمعاني تنحجب ولا تنكشف.

ويمكننا أن نشير على سبيل الإيضاح لا الحكم التقييمي إلى أنّ هذا التمازج والانصهار بين الشعري والنثري ينمُّ عن القدرة على التوظيف الفني الشعري للإمكانات والطاقات الكامنة في اللغة، خاصة في طرائق تشكيل الصورة في أبعادها الدلالية الإيحائية وعلائقها الانتشارية، خاصة الربط بين المعادل الموضوعي (الواقع التاريخ، العاطفة...) والمعادل اللغوي.

يظهر جليا في الكتابة الحداثية احتفاء الكتاب باللغة وطرق تشكيلها، مما ظهر في شكل بناء ونسيج علائقي معقّد ومتشابك يتماهى فيه الشعري/النثري، ذلك أنّ كلا من "الشعر والنثر هما شكلان لملكة

1- المرجع نفسه، ص. 23.

2- المرجع نفسه، ص. 242.

3- ينظر، ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ،ص. 16.

واحدة، هي مملكة الكلام والتواصل عند الإنسان، وهما يتفقان في اعتمادهما على محوري الانتقاء والتنسيق، في تكوين الجمل وعلى بعض الحرية في تكوين النصوص، إلاّ أنّ الشعر يخضع بالإضافة إلى ذلك لاعتبارات الوزن والقافية والتناغم الصوتي"[1].

وإذا سلمنا –فرضا– أنّ الاختلاف بين الشعر والنثر كمّي وليس نوعي؛ فهذا يعني أنّ الاختلاف بين الشعر والكتابة الحداثية يكمن "في درجة العدول، وإن شئنا الدقة قلنا إنّه كامن في درجة التناغم، ومدى تكثيف تلك الدرجة"[2]، فالتناغم الدلالي والصوتي يبلغ أقصاه في الشعر، أما الكاتب الحداثي فإنّه "يتلافى بطريقة عفوية القافية والجناس، فيوالي بين الجمل الطويلة والقصيرة، وينوِّع بناءها النحوي ولكنَّه لا يستطيع أبدا إلغاء التشابه بين الوحدات المتوالية إلغاء تاما"[3].

تتقاطع الكتابة الحداثية مع الشعر وتتشابك معه في كثير من الخصائص (اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، التكثيف الدلالي، خصوبة الخيال...) وهذا يعني ضمنيا أنّ الكتابة الحداثية لا يمكن أن تتمّ بشكل دقيق وموضوعي بمعزل عن هذا التقاطع فقد "يبدو (النثر) للوهلة الأولى وللذين يميِّزون بنمطية بين النثر والشعر غير قادر على استيعاب تقنيات فنية هي من مستلزمات الفن الشعري، لأنّ التصوّر السائد أنّ الشعر هو فن التقنية البلاغية والأسلوبية الإبلاغية العالية في استخدام المجاز والرمز والأسطورة والعناصر التي تمنح الأدب الفني أدبيته وفنيته، لذلك فقد ظهر في الأدب العربي ما سمي (بالنثر الفني) دالا على النثر الذي يجنح نحو الاقتراب من فنية الشعر وتقنياته النصية النفسية"[4].

إنّ التفاعل الخلاّق بين الشعر والنثر في بنية الخطاب الأدبي الواحد ليس وليد العصر الحديث فقط، ذلك أنّ طبيعة الثقافة العربية –بشكل خاص– جعلت من مختلف فنون القول تنبني ضمنيا وهي مأخوذة بالشعر، مفتتنة به، متخذة منه معيارا لكلِّ ما هو جمالي، فني، شعري. ولعلّ هذا ما أسهم وبشكل ملحوظ –خاصة في الثقافة العربية– في غياب وجود "النظرية الأدبية التي تعنى بإنتاج النثر، في ردِّ الاعتبار له على

1- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند جاكبسون، ص. 60.

2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 79.

3- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 88.

4- حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999.ص. 385.

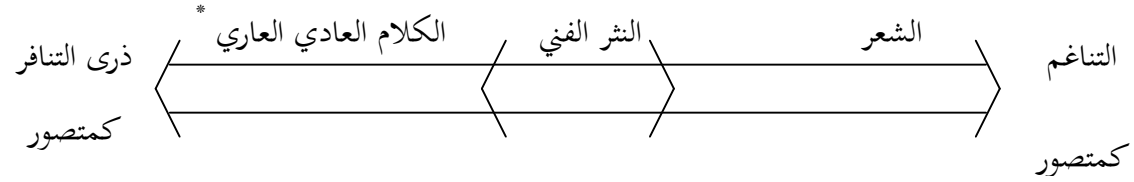
أساس أنّ له وظيفة جمالية نوعية تختلف عن وظيفة الشعر ولكنّها تشترك معها في الطبيعة بحكم القاسم المشترك الذي يجمعهما وهو التوظيف الواعي لأبعاد الكلمة الفنية واستغلال ظلالها الخفية"[1].

إلاّ أنّه وعلى الرغم من أنّ "النثر يعمد في أغلب الأحيان إلى الاتكاء على الشعر وقلّ أن نجد نصا نثريا لا يراوح بين الشعر والنثر، حتى لكأنّ حضور الشعر في الكتابات النثرية، شكل من أشكال التعبير تعبير النثر عن رغبته في التحوّل إلى شعر، ولما كان تحوُّل النثر إلى شعر يعني بالضرورة زوال النثر وتلاشيه في ما ليس منه، استنبطن الناثر تلك الرغبة العاتية الممضة، وطفح بها النثر فتجلّت على أديمه في شكل أبعاد شعرية استعارها من الشعر، وإذا الشعرية واقعة في الشعر ماثلة في النثر أيضا"[2]، وإذا كان الناظر في فنون القول عند العرب "يدرك بسهولة أنّ الحدود بين النثر والشعر في الثقافة العربية، واقفة هناك على الشفا الخطير تكاد تمحّي ولا تمحّي، بل إنّها واقفة من الإمحاء في الماقبل والمابعد، في الوقت نفسه"[3]، وفي المقابل يرى "كوهين" أنّ "الشعر لا يختلف فقط عن النثر، بل يواجهه هو ليس فقط "اللانثر" بل هو مضاد للنثر، المقال النثري يعبِّر عن التفكير "المنطقي" أي الذي ينتقل من فكرة إلى فكرة"[4]، منطلقا من كون مسار "الشعر دائري والنثر امتدادي"[5]، مما يعني أنّ الشعر يعمل على محور التخالف والتضاد والانزياح والخرق المنظم للسائد والمعتاد، فيما يشتغل النثر على محور التجانس والائتلاف والمعيار والمنطق والنمطية وهذا ما صاغه " كوهين" بقوله "ليس الشعر والنثر إلا مظهرا تقابليا يوازي اليقظة والحلم"[6].

لقد تناول الكثير من الباحثين إشكالية (النثري/الشعري) فراحوا تارة يرسمون الحدود الفاصلة بينهما بصرامة ودقة كبيرين، لكنّهم اصطدموا بكم هائل من التصورات والمفاهيم النقدية والنصوص الإبداعية الحداثية التي وقفت حائلا دون ذلك، وذهبوا تارة أخرى إلى حصر الخصائص المشتركة بينهما وتحديد مجال تفاعلهما فصبَّت النظرة الأولى في مجال نظرية الأجناس الأدبية، وتموقعت الثانية في مجال تماهي الأجناس الأدبية؛ أي إنصهار(إنتفاء) الحدود فيما بينهما والدخول فيما يسمى بمفهوم " الكتابة ".

1- حسين خمري، الشعرية العربية، ص. 35.
2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 78 -77.
3- حسين خمري، الشعرية العربية، ص. 239.
4- جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 120.
5- جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 124.
6- جون كوين، اللغة العليا، ص. 254.

ويمكننا أن نلخص هذا التداخل بين الشعر والنثر في الخطاطة التالية[1]:



محور التناغم

فـ"النثر بوسعه في بعض حالاته القصوى أن يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا"[2].

وظّف الكاتب الحداثي في نصوصه الإبداعية مجال التفاعل (شعر/نثر) مما أكسب النثر شعريته، فالكاتب الحداثي لجأ إلى تفعيل آليات شعرية متعددة: الانزياح والفجوة والكثافة والرمز... لتغطي على تعطيل (خفوت) الإيقاع الخارجي وتزيد من تناغم الإيقاع الداخلي. وهكذا يبدو جليا أنّ "في النثر ظلّ من الشعر. وباختصار لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده.حسب مفهومه التقليدي المتوارث، بل الأدب كلّه منظوما أو غير منظوم"[3].فالكتابة الحداثية جسدت رؤيا التجاوز فالنص الحداثي "لا يبتعد كثيرا عن تخوم الشعر، كما أنّ الارتقاء بمكونات الأداء النثري يعني الاندماج في فضاء الشعر وممكناته"[4]،ففي عصر "يشهد تداخل الأجناس الأدبية واشتباكها، ما عاد الشعر يحتفظ كما كان، بفروق تجعله غريبا عن النثر أو مضادا له، أي أنّ الفرق بين هذين الجنسين لم يعد فرقا في النوع، بل هو الآن تمايز في الدرجة، يمكن للنثر حين يختط لنفسه مسارا مفاجئا، أن يختلط بالشعر وأن يبتلّ بلهبه الغائم، ويدخل في احتدام من التضاد البهي"[5]، وهذا ما نجده طاغ على الكتابة الحداثية التي تعجُّ بكثافة التّضاد الشعري.

لقد "تداخلت الحدود، الآن بين الشعر والنثر، واختلطت بعنف وحميمية، صار النص مزيجا شديد التعقيد والترابط لخصائص قد تبدو متباعدة، حتى بات من الصعب وجود شعر مطلق"[6]، وقد حاولت

1 – ينظر: محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 80

2– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.80.

3– فيصل الدراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، دار الفنون عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط.1،1999 ص. 44.

4– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص. 11.

5– علي جعفر العلاق،الشعر والتلقي، ص. 171.

6– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983،ص. 27.

الكتابة الحداثية أن تكشف "عما في النثر من تفجيرات خفية، وقدرة ممتازة، على التعبير المكتنز الخاطف"[1]، وهذا ما يشير إلى حاجة الخطاب الحداثي إلى إمكانات شعرية كبيرة، لكونه ينهض في جانبه الفني اللغوي على تضافر النثري/الشعري، حيث يعضد كل واحد منهما الآخر بغية تشكيل بناء لغوي/دلالي متناغم ومنسجم. "أي تلك اللحظة التي تولد فيها الشعرية وتتلبّس بالكلام نثرا كان أم شعرا"[2].

كما يدعو "أدونيس" إلى "كسر الحدود-إطلاقا- بين جميع أنواع الكتابة شعرا ونثرا ورواية وقصة قصيرة"[3]، وبهذا تحوّلت الكتابة الحداثية إلى فعل وعي باللغة والوجود وممارسة كشف وتجاوز وتحوُّل في التشكيل والتعبير لتحقق بهذا "المعادلة الشعرية لإشكالية الإنسانية جمعاء"[4].

ويمكننا القول أنّ الخطاب الكتابي الحداثي يتموقع في برزخ التقاطع الشعري/النثري، وفق علاقات التنافر والتجاذب والتضاد والانسجام والكثافة والاسترسال...ولذلك نجد لغة الإبداع هي لغة التعبير عن الرؤى والوطن والتاريخ والحب والآخر والهوس والحلم والجنون، بكلمات شعرية متدفّقة تهزُّ النفس وتبعث في دواخلها اللّذة والإمتاع، بإيقاعها وانسجامها وتناغمها الداخلي ودلالاتها التصريحية والتلميحية، ممّا "خلق لونا من التعبير النثري، يخرج عن المألوف إلى حيث يتدفّق التركيب تلقائيا،وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفي شيئا واحدا قادرا على الوقوف جنبا إلى جنب مع الشعر الموزون"[5].

وتقول "نطالي صاروت" متحدِّثة عن تجربتها اللغوية وكتابة الرواية الجديدة في فرنسا "إنني لم استطع قط (..) وضع حدود بين الرواية والشعر، والتمييز الذي يضعه مالارمي، ولقد أمسى هذا التمييز مدرسيا اليوم، بين "اللغة الخام"، أو "اللغة غير المنقحة" *(langage brut)* و"اللغة الصافية" *(langage essentiel)*: تبدو لي تقول صاروت أنه يجب أن يطبق وبكل بداهة على لغة الرواية، فلغة الرواية مثلها مثل لغة الشعر تصنف تحت اللغة الصافية"[6]، ذلك أن كلا من الشعر والنثر الفني يحمل وعيا باللغة في أساس الفعل الأدبي، فالكتابة الحداثية هي "امتزاج الأنواع جميعا"[7]، كما أنّها "قصيدة القصائد"[1].

1- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص. 42.

2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 82.

3- أسيمة درويش، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1992، ص. 118.

4- المرجع نفسه، ص. 22.

5- محمد زكي العشماوي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، 1994، ص. 130.

6- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص. 187.

7- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص.ص. 171- 172.

إنّ الشعرية الكتابية التي نحاول الكشف عنها هي "ذلك الجموح الذي يخرج بالنثر عن عادته الموروثة، يشحنه بما ليس متوَّقعا منه، حيث تصبح لغة النص هائجة، مفاجئة، مراوغة: تعجّ بشهوة الجسد، وماء الحلم، وفوضى الحواس"[2]، فالكتابة الحداثية تنمو على إيقاع المزاوجة حيث تتعالق وتتساوق العوالم في نسيج لغوي/دلالي يجمع بين الواقع والحلم والخيال والجنون والتاريخ ،و تنصهر في بناء كلّي تتراءى عبره رؤى الإئتلاف والإختلاف في سياق الرفض والثورة والتمرّد، مما يشيع الترابط الشعري النثري في الكتابة الحداثية.

5-1- شعرية الانزياح في النثر:

يرى الكثير من الأسلوبيين أنّ الانزياح هو الأداة الإجرائية الفعالة التي تتيح للدارس إمكانية التمييز بين الخطاب الأدبي الفني والخطاب العادي اليومي (اللاأدبي)، حيث يشكّل الخطاب العادي اليومي بلغته المعيارية ذات العلاقات المنطقية العقلية معيارا تزيد إبداعية وفنية وشعرية الخطاب كلما عملت الإنزياحات على تكسير وخرق وتجاوز وانتهاك قوانين وعلاقات الخطاب العادي، وكلّما ابتعدت لغة الخطاب الأدبي عن المعيار كلّما تنامت شعريتها وطغت على باقي الوظائف. فيما أنّها كلّما اقتربت منه تلاشت شعريتها.

لقد أصبحت الشعرية "اليوم العلم الذي يضمّ مختلف الأشكال الأدبية. أمّا ما يهمّ الإنزياح فهو طبيعة تنوّعاتها الإختراقية، من حيث انتهاك الدال الشعري لقوانين اللغة العادية. ولعله من الخطأ اعتبار الانزياح مجرد انتهاك"[3]، فهو ليس هدفا في ذاته وإنما وسيلة وأداة لإنتاج الشعرية، بخروجه عن المألوف وخرقه للمعياري الثابت.

إنّ مفهوم الانزياح يحضر وبشكل مكثف عند "كوهين"، كما أنّه يظهر بصفة مضمرة وراء مفاهيم موازية مثل الوظيفة الشعرية عند "جاكبسون"، والفجوة: مسافة التوتر عند "كمال أبو ديب" والشفافية عند "تودوروف" .

– شعرية الانزياح عند "كوهين":

تنبني شعرية "كوهين" على مفهوم الانزياح كشرط محوري وأساسي لتحقق الشعرية، باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعياري، كما أبقى "كوهين" على ثنائية (شعر/نثر) في مجال اشتغاله النظري والإجرائي فهو

1- المرجع نفسه، ص. 172.

2- المرجع نفسه، ص. 137.

3- خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مخطوط دكتوراه ، جامعة وهران، الجزائر، 1999/1998، ص. 252.

يرى أنّ الظاهرة الشعرية "يمكن قياسها وتقديمها على أنّها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر"[1]، وقد أخذ مفهوم الانزياح عند "كوهين" صيغتين أساسيتين:صيغة الانزياح الخارجي، حيث يكون المعيار هو النثر.

صيغة الانزياح الدلالي، المنطقي.

وينطلق " كوهين": في اشتغاله على ثنائية (شعر/نثر) من:

"1- طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية، إنّه لا يكمن في المادة الصوتية، ولا في المادة الإيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى.

2-يتسم هذا النمط الخاص من العلاقات بالسلبية، إذ إنّ كلّ واحد ن المقومات والصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتميزها – هو طريقة- تتنوع بتنوع المستويات، لخرق قانون اللغة المعيارية"[2].

كما أنّ مسألة اعتبار اللغة العادية (النثر) معيارا للانزياح أمرغير مستساغ كليا، ذلك أنّ اللغة العادية تتوفر هي الأخرى على أوجه بلاغية، يمكن أن نطلق عليها صفة الانزياح ولهذا "ليس صحيحا أنّ اللغة الشعرية (أو النص الشعري)، تنحرف ضرورة عن اللغة العادية (أو النص العادي)، وأنّ وقوع الانحراف في نص معين يجب أن يكون حتما (انحرافا مقابل الاستعمال)"[3]، ذلك أنّ ما يبدو عاديا ومعياريا يحمل ضمنيا وفي إطار سياقه الخاص دلالة ورؤية انزياحية، وما هو انزياح الآن يتحوّل إلى معيار في المستقبل.

إنّ استعمال " كوهين" لثنائية (النثر/الشعر)، يعني بشكل آخر ثنائية (معيار/انزياح) ويحصر "كوهين" أهمّ مظاهر الانزياح في:

"1- تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف، بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

1- جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 61.

2- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 191.

3- حسين سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر،1997، ص. 62.

2- وتعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل). ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية.

3- تعمل اللغة على ضمان الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4- تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها، بالفعل أو بالقوة ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ (السماء ميتة).

5- تحدِّد اللغة الأشياء وتعرفها اعتمادا على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسها.

6- تحدِّد اللغة العادية الأشياء أحيانا بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام..."[1].

وانطلاقا من هذا يمكن أن نعتبر الانزياح "عدوانا منظما على القاعدة"[2]، أي أنّه يخلق فجوة: مسافة التوتر بين الدال والمدلول بكسره للعلاقة الطبيعية المنطقية العقلية بينهما، لا من أجل الهدم فقط ولكن لغاية جمالية إبداعية. تهدف إلى إقامة علاقة جديدة بين الدال والمدلول، تنبثق من عمق وطبيعة رؤيا التجربة الإبداعية الكتابية. فالانزياح يخرق "قانون اللغة في اللحظة الأولى وما كان لهذا الانزياح أن يكون شعريا لو أنّه وقف عند هذا الحد. إنّه لا يعدُّ شعريا إلاّ لأنّه يعود في لحظة ثانية، لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية"[3].

ولقد أكد "كوهين" على مبدأ الخرق الذي تمارسه اللغة الشعرية على اللغة العادية، كون هذه الأخيرة تشكل القانون اللغوي- المعياري- وهذا الخرق هو ما يمكن أن نطلق عليه مفهوم الانزياح *Ecart*، ويمكننا أن نلخص شعرية الانزياح فيما يلي:

المعيار (النثر، اللغة العادية، القانون اللغوي الثابت) ⟵ تجاوز المعيار (الخرق) ⟵ تحقق الانزياح

بناء علاقة جديدة بين الدال والمدلول ⟵ إبداع ⟵ رؤية شعرية جديدة.

ولكن هل كل خرق لقانون اللغة يشكل انزياحا ؟

1- ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 07.

2- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص. 265.

3- جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 06.

5-2- شعرية الفجوة :مسافة التوتر:

تقوم شعرية "كمال أبو ديب" على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر باعتبارها "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" *code* في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين فهي:

1- علاقات تقدّم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعة: أي أنّ العلاقات هي تحديدا لا متجانسة، لكنّها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس"[1]، وهنا تظهر الفعالية الشعرية للسياق حيث إنّ الكلمة لا يمكن أن تكون شعرية أو لا شعرية، إلاّ في إطار السياق النصي العام.

إنّ مفهوم الفجوة: مسافة التوتر يحيل مباشرة على مفهوم الانزياح عند " كوهين" إلاّ أنّ الفجوة مسافة التوتر تتحقق على مستويين:

"1- المستوى الرؤيوي: الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصويرية أو الإيديولوجية، إنّه باختصار كل ما يشكل رؤيا العالم.

2- المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"[2].

إنّ شعرية الفجوة : مسافة التوتر تقوم جوهريا على البناء العلائقي داخل الخطاب الأدبي، حيث يتمُّ الربط علائقيا بين بنيات تبدو متضادة وغير منسجمة خارج سياق الخطاب الأدبي لتتحوّل داخل السياق وبفضل طبيعة النسيج والبناء العلائقي داخل الخطاب إلى مفاهيم منسجمة ومتعالقة مما يحقق شعرية الخطاب ويحدث المفاجأة والدهشة ويتجاوز أفق التوَّقع العادي والنمطي .

5-3- الوظيفة الشعرية:

أقام "جاكبسون" شعريته استنادا على مفهوم الوظيفة الشعرية فقد حدّد "جاكبسون" في دراسته "اللسانية والشعرية" ستة عناصر في التواصل الكلامي: مرسل، مرسل إليه، رسالة، مدوّنة مشتركة، سياق، اتصال. وتمثل هذه العناصر ستّة وظائف لسانية هي:

1- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 21.

2- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 132.

الوظيفة الدلالية (المرجعية) *Referential* (موجهة نحو السياق ومهيمنة في رسالة ذات شكل :"يغلي الماء في درجة الحرارة (100°)، الوظيفة الانفعالية *Emotive* (متعلّقة بالمرسل، مثل استخدام ألفاظ التعجب)، الوظيفة التأثيرية *conative* (تخصّ المرسل إليه)، الوظيفة التخاطبية *phatique* (ترمي إلى إقامة التواصل أو إطالته أو قطعه، الوظيفة فوق اللغوية *metalinguiatique* (التي تؤمن اتفاقا مشتركا حول المدونة يظهر في تعريف لغوي مثلا)، (الوظيفة الشعرية) حيث يتم التركيز على الرسالة بذاتها"[1] والرسالة اللغوية لا تقتصر على توظيف وظيفة واحدة وإنّما تراوح في استعمالها لهذه الوظائف في حين تهيمن وظيفة معينة على باقي الوظائف ولكنّها لا تلغي فعاليتهم.

كما يمكن للوظيفة الشعرية أن تكون حاضرة في أي رسالة لغوية، فقد تظهر في الشعارات والإعلانات وحتى في لغة التخاطب اليومي، ولكنّ حضورها يكون بشكل نسبي، فيما تطغى وبصورة واضحة على الخطاب الأدبي فالوظيفة الشعرية "ليست قاصرة على الشعر، ولكنّها تلعب فيه الدور الغالب المميز وإن كانت توجد في بعض الاستعمالات النظرية الأخرى"[2].

وقد ركّزت حلقة براغ على مبدأ تعدّد الوظائف في الرسائل اللغوية، فلا يوجد رسالة لغوية تنحصر في وظيفة واحدة، ولذا يمكن لعدّة وظائف أن تتفاعل داخل الرسالة الواحدة، إلاّ أنّ الوظيفة الشعرية تسود على ما عداها من الوظائف في الخطاب الأدبي المتّصف بالشعرية، ذلك أنّ خصوصية الشعرية "تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى، بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوّع"[3].

إلاّ أنّ السؤال الأهمّ في كلّ هذا هو: كيف يمكننا قياس الحضور النسبي أو المكثّف للوظيفة الشعرية في الخطاب الروائي؟ ووفق أيّ منهج يمكن إصدار أحكام موضوعية لا قيمية؟.

حاول "جاكبسون" الإجابة عن السؤال، بإبراز "معيار موضوعي يسمح بالكشف عن حضور الوظيفة الشعرية الذي يمكن التعرف عليه عن طريق العلاقة الخاصة القائمة بين العمليتين اللّتين ينهض على أساسهما أي بناء لغوي ألا وهما الاختيار *Selection* والتركيب *Combinaison* عند إرسال رسالة ما، تركب على تتابعي (أفقي) *Syntagmatique* وحدات مختارة، من بين وحدات أخرى متشابهة لها بدرجة تقريبية ومجتمعة بالافتراض على محور استبدالي (عامودي) *Paradig matique* وتتجسد خصوصية الوظيفة

1- وائل بركات، مفهومات في بنية النّص. ص.16.

2- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ص.390.

3- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص.23.

الشعرية في عرض مبدأ التكافؤ *Équivalence* لمحور الاختيار على محور التركيب، ولا يتعلق مبدأ التكافؤ فقط بإمكانية استبدال تعبير بآخر بل سيميز أيضا الوحدات المركبة فعليا، والتركيب لا يقتصر على مطابقة قواعد التركيب (النحوية والتوافقية الدلالية..) وإنّما يمتدّ لينفذ تبعا للتشابهات *Similarités* والاختلافات بين التعابير المؤلفة"[1] وبذلك فإنّ كلّ تكوين شعري هو بلورة المحور الاستبدالي، لعنصر من بين عدد لا نهائي من العناصر الممكنة. أي أنّه تحقيق لاختيار *Sélection* مُحدّد في مقابل اختيارات عديدة محتملة وما يتحقق يتحوّل إلى حضور، أمّا ما يبقى ممكنا محتملا فسيظل في مجال الغياب. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّ الشعرية علاقة حضور/غياب.

5-4- شعرية العنوان:

لم يعد العنوان " عنصرا (تابعا) بل صار عنصرا بنائيا بعد أن أولته الرؤيا الحديثة اهتمامها الكبير، يوم حولته من عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل"[2]، فهو –العنوان– ليس مجرّد جملة توضع اعتباطا على واجهة عمل ما، وإنّما هو بوابة الولوج إلى فضاء النّص، فليس "العنوان الذي يتقدّم النّص ويفتح مسيرة نموه، مجرّد اسم يدل على العمل الأدبي : يحدّد هويته، ويكرّس انتماءه لأدب ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنّه مدخل إلى عمارة النّص وإضاءة بارعة وغامضة لآبهائه وممراته المتشابكة"[3]، فهو يقرّبنا من حقيقة النّص فنلامس حركته اللغوية الدلالية، كما يمارس العنوان سلطته على القارئ فيعمل على إدهاش القارئ والتأثير عليه وقد حصر "جيرار جنيت" وظائف العنوان فيمايلي: "تحديد هوية النص، والوظيفة الوصفية، ووظيفة دلالية ضمنية أو قصاصية، والرابعة هي وظيفة. إنّ العنوان يشوّش الأفكار ولا يسجلها، وهذه دعوة لأثارة القارئ وتفصيل دوره من خلال اللبس والتضليل والحيرة، التي يثيرها ذلك التشويش، من أجل تأويل أكثر ثراء "[4] فالعنوان إذن هو " مفتاح

1- وائل بركات، مفهومات في بنية النص، ص. 47.

2 – بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2002، ص.32.

3- علي جعفر العلاق، شعر التلقي، ص.173.

4- بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، ص.33.

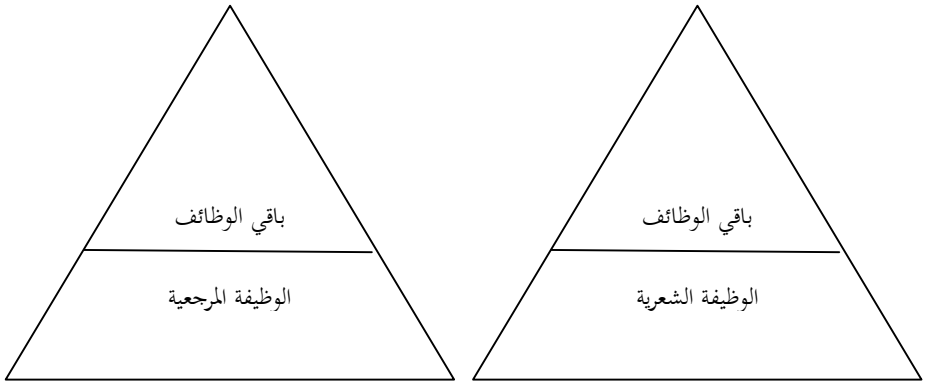
تقني يجسّ به نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية، وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي "[1]

.

وهذا ما يفسِّر الطاقة الشعرية المختزنة في العناوين الحداثية.

5-5- جمالية التفاعل بين الوظيفة (الشعرية/المرجعية):

إنّ الرسالة اللغوية في اتجاهها نحو العادي اليومي ذي الطبيعة الإخبارية التواصلية تتأسس على الوظيفة المرجعية *Fonction. Référentielle* أي مطابقة الخطاب للواقع-المرجعية- بشكل يكاد يكون مطلقا، فيما ينبني الخطاب الأدبي أساسا على الوظيفة الشعرية *Fonction.Poetique* حيث يصبح المرجع هو اللغة ذاتها:



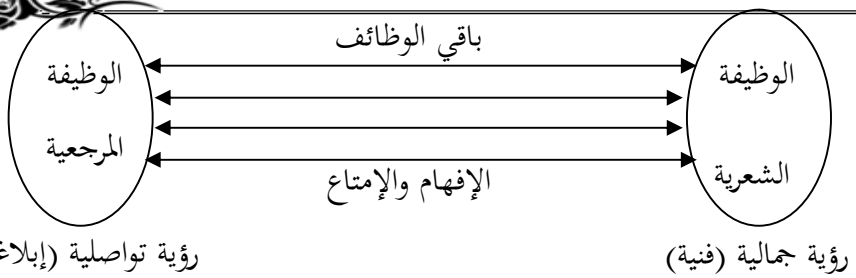
الخطاب العادي الخطاب الأدبي

وقد توظّف الوظيفة الشعرية عند بعض النقاد من أجل" خدمة الوظيفة الإفهامية تنغرس على أديمها، ومعا يدا بيد يؤديان وظيفتي الإفهام والإلذاذ والإمتاع والمؤانسة"[2]. وهذا ما يريد الخطاب الروائي تجسيده من خلال مستوياته اللغوية والتقنية والدلالية المتعددة.

ويمكننا تجسيد هذا التفاعل فيمايلي:

1- المرجع نفسه، ص.34.

2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.100.



وقد تبلورت فكرة هذا التفاعل الوظائفي بشكل واضح في النقد العربي القديم نظرا لإنبائه على مسألة الفصل بين اللفظ والمعنى _انفصال افتراضي_ والذي حوّل الوظيفة الشعرية إلى حلية وزخرفة لفظية، فيما تمثلت وظيفة الخطاب الأدبي المحورية في التوصيل والإفهام والإبلاغ، فإذا كان هدف الوظيفة المرجعية الأول هو الإبلاغ والتوصيل والإحالة المباشرة على المرجع، فهناك في الجهة الأخرى "وظيفة شعرية (*Poétique*) هدفها حسب تصور المنظرين العرب هزّ المتلقي عن طريق إلذاذه، أي إثارة اللذة في نفسه، تبرز هذه الوظيفة في النثر الفني، لكن الشعر يمضي بها إلى ذراها، ويكاد يبلغ بها منتهاها، ذلك أنّه يتّخذ منها قاعدة يكثّفها حتى لكأنّه ينفرد بها"[1].

إنّ ضرورة المراوحة بين الوظيفة الشعرية والمرجعية في الكتابة الحداثية أمر ملح، فالهيمنة المطلقة وتغليب الوظيفة الشعرية في الخطاب الحداثي تخرج به من دائرة الإبداع والخصوصية الشعرية الجمالية، لتدخله في مجال اللعب اللغوي الشكلي والزخرفي، ويقترب الخطاب من عالم الهلوسة اللغوية التي لا تتعدى الشكل الفارغ، فـ"القول الذي يقطع جميع صلاته بالعالم الخارجي وتُعطّل وظيفته المرجعية تعطيلا كليا يتحوّل إلى لغو"[2]، ومن جهة أخرى فإنّ هيمنة الوظيفة المرجعية على الخطاب الأدبي تنعطف به من خطاب إبداعي فني إلى وثيقة تسجيلية ومحاكاة جافة لا تتعدى حدود الترجيع الآلي لما هو كائن فيفقد الخطاب بعده الجمالي الأدبي، لأنّ الأصل (الواقع الحقيقي) أولى ولهذا "تأتي الوظيفة الشعرية لتضطلع بدور الحافز يدفع الخطاب نحو تجاوز الواقع العيني، فنزع إلى قطع صلاته بمرجعه، لكن الوظيفة الثانية (المرجعية) تأتي لتمارس نوعا من اللَّجم على ذلك النزوع أو تحدّ منه"[3]. ذلك أن"كل بنية هدفها اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية لن يؤدي إلاّ إلى تبسيط مبالغ فيه"[(4)] كما أنّ اختزال مجال

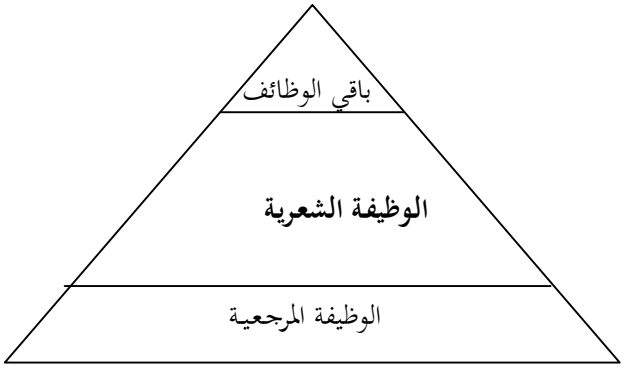
1- المرجع نفسه، ص.100.

2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 248.

3- المرجع نفسه، ص. 249.

4- جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1997، ص. 71.

الوظيفة المرجعية في النثر أو حصر النثر في الوظيفة المرجعية افتراض مبالغ فيه بعيد عن الموضوعية، ويمكننا اختزال هذا التفاعل الوظائفي في الخطاب الحداثي في الرسم التالي:



التوزيع الوظائفي في الخطاب الحداثي

إنّ حديثنا عن الانزياح والفجوة: مسافة التوتر والوظيفة الشعرية كان مرتبطا في مجمله بخلخلة السائد ومخالفة المألوف وتجاوز المعيار هذا المألوف العادي والمقعّد لعلاقاته (اللغوية/الدلالية/الرؤيوية) مسبقا في نظام معياري جاهز، هذا الأخير الذي يعمل الخطاب الأدبي على تجاوزه والانتقال من المألوف إلى اللامألوف ومن البسيط إلى المعقّد ومن التصريحي إلى التلميحي ومن اللاأدبي إلى الأدبي؟

فماهي مميّزات وخصائص المألوف والعادي وبالتالي فيما تتجلى خصوصية اللغة المعيارية؟

يجب الانطلاق أولا من فرضية أنّ اللغة المعيارية هي لغة تشكل مستوى الأداء اللغوي العادي، فيما تشكّلُ اللغة الشعرية مجاوزة وانزياحا تقاس درجته الشعرية الفنية بالنظر إلى طبيعة هذه المجاوزة ومدى منافرتها أو انسجامها مع المعيار، ولكن هل يمكننا صياغة نظام من القواعد يمكّننا من التمييز الموضوعي الدقيق بين اللغة المعيارية والشعرية؟

إنّ اللغة المعيارية "تعامل كوسيلة غايتها نقل الواقع ومطابقته قصد الإبانة عمّا تحجّب منه أو غمض، والحال أنّ مطابقة الصورة للواقع أمر يُحبط طاقاتها الفنية ويحدّ من اندفاعاتها الدلالية، إذ يصبح الغرض منها وكأنّه مجرّد عما هو موجود في الواقع العيني"[1]، فهي أداة نقل وتواصل وإبلاغ" تستخدم في الكتابة غير الفنية وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار لتحقق هدفا أساسيا هو التوصيل"[2].

1- محمد لطفي اليوسفي، لشعر والشعرية، ص. 72.

2- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص. 40.

إنّ وجود اللغة المعيارية يفترض حتما وجود لغة مقابلة هي اللغة الشعرية، فإذا كانت الأولى تعمل على جعل "النّص الأدبي شفافا، أي دون أن يشدّ الانتباه إليه، يوجهنا دون غموض نحو مرجعه"[1]، فإنّ الثانية تجعله إيحائيا "غنيا بالمشتركات والغموض، كما يكون عديم الشفافية"[2].

اللغة المعيارية هي لغة مقيّدة نظريا بمجموعة من "القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، إنّها اللغة في ظلّ قانون معياري ضعيف يقدِّم للمبدع وسائل أقل"[3]. إلاّ أنّه لا يمكن إنكار الارتباط الوثيق بين اللغة المعيارية والشعرية ذلك أنّ "انتهاك قانون اللغة المعيارية -الانتهاك المنتظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا...، وكلّما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا"[4]، وهذا ما يجرّنا إلى التساؤل التالي: هل اللغة الشعرية تشكل نوعا خاصا من اللغة المعيارية، أم أنّ لها قانونا ونظاما وجوهرا مستقلا؟

لايمكننا إنكار تأثير اللغة المعيارية في اللغة الشعرية والعكس وإن "كانت اللغة الشعرية تتمتّع باستقلالية عن اللغة المعيارية سواء على الصعيد التركيبي أو المعجمي"[5]، فذلك راجع إلى خصوصية استعمالها وتوظيفها من طرف المبدع حيث تكتسب خصوصية التميّز والمفارقة حتى لكأنّها تبتكر قانونها الخاص والمستقل مع كلّ مبدع وكلّ نص إبداعي يهبها كينونة جديدة ومغايرة لما هو مألوف ومعياري.

6- اللغة الشعرية وتجاوز المعيار:

لا تتعدى اللغة المعيارية حدود و قواعد اللغة المقعدة من تراكيب و أنساق وهيئات وعلاقات منطقية، عقلية متواضع عليها، كونها «تستخدم في الكتابة غير الفنية، وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار لتحقق هدفا أساسيا هو التوصيل»[6]، وبهذا فهي لغة تظل قاصرة وعاجزة، على احتواء رؤيا الشاعر، وغير قادرة على استيعاب تجربته الشعرية، فهي لا تستطيع التعبير عن غنى جوانيته المليئة بالمشاعر والإحساسات، والتصورات، والروي، فهي لغة تقيد المبدع بقوانينها العقلية المنطقية، الصارمة والثابتة، وتحصره في قالب أو شكل خانق فلا يجد طريقة للتعبير عن هواجسه، و ألامه، وخلجات نفسه وصراعاته

1- تزيفيطان تودوروف، مفهوم الأدب، تر. منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع: 4، 1988،ص.108

2- المرجع نفسه، ص.108.

3- ينظر: يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص.ص. 40-41.

4- المرجع نفسه، ص. 42.

5 - أحمد يوسف ،القراءة النسقية، ص.97.

6- جورج غريب، دراسات أدبية، دار الثقافة، بيروت، ط.2، 1979، ص.40.

الداخلية،فلجأ إلى لغة أخرى، حاول ابتكارها، وإبداعها من الأعماق، إنها لغته الخاصة في انبثاقها من عمق الباطن،والحلم، واللاشعور، فـ«اللغة التي تفلت من رقابة الوعي تظهر طاقة إبداعية كثير ا ما يهدرها الوعي»[1] فلغة الشاعر المعاصر هي لغة تجعل من النص تعبيرا عن الماورائيات، منغمسا في أسرار الوجود فيبعث في القارئ إحساسا بالدهشة و الجمال والمتعة والشوق، ذلك أن الشاعر الذي «أوشكت الألفاظ أن تتنفس معه، و أن تكون أبعادا وجدا نية و إيحاءً غامضا لا أدوات تقرير و تفسير»[2] وإذا كانت «الشاعرية هي انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها إنعاسا للعالم أوتعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما أخر، ربما بديلا عن ذلك العالم[3]».

إن اللغة الشعرية مادة إبداع فني لها وجودها المستقل الموضوعي، فهي كيان يشع بالدلالات المتعددة، ونسيج من عناصر متوترة، فتعبر بالإيحاء والإشارة عمّا يعتمل في داخل المبدع، ويجيش في خاطره، مبعتدة قدر الإمكان عن العقل، و المنطق.و المعقولية.

اللغة الشعرية ترتبط أساسا بالخيال، الذي يجردها من التقريرية والعقلنة، وهي لا تخضع لمنطق الواقع لأنها تعبر عن تجربة الذات، و الذات لا يمكن القبض عليها بلغة معيارية جافة،خاضعة للواقع والحس، والقواعد والحدود، في حين أن اللغة الشعرية تلغي جميع هذه القواعد والتحديدات والتقسيمات العقلية.

إن ما تحمله اللغة الشعرية من إشارات، و رموز إيحائية، لا تظهر جليا في الكلمات وإنما تختبئ من ورائها لتكون «وسيلة استنباط واكتشاف.. تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق.. إنّها تيار تحولات يخمرنا بإيحائيته و إيقاعه وبعده»[4]، فالشاعر يحاول أن يحيد بلغته الخاصة عن النمطية والمألوف و التكرار، ليدخل بها إلى فضاء أرحب مليء بالانسجام و التآلف، والحلم والرؤيا، و المعاني الروحانية، ليكشف عما تختزنه اللغة من إمكانيات وطاقات خلاقة.

ولكن على الرغم من أن اللغة الشعرية لها مصطلحاتها الخاصة و أساليبها التي تميزها عن غيرها، إلا أنها لم تستطع التجرد نهائيا من الصيغ والقواعد النحوية.

1- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص.245.

2- جورج غريب، دراسات أدبية، ص .27.

3- عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص.156.

4- محمد مصطفى هدارة ، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص.244.

إن الشاعر المعاصر يحاول أن «يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء»[1]، وبهذا تصح اللغة مرآة للعالم الداخلي بغناه وعمقه، وغموضه و استغلاقه. ولذا فقد كان صراع الشاعر الدائم للوصول إلى لغة، قادرة على إستيعاب، وعلى نقل أحاسيسه و شعوره إزاء العالم الظاهر الواقعي،بكل تناقضاته الهائلة، ولا معقوليته لقد حاول الشاعر المعاصر من خلال اللغة الشعرية التعبير عن أحاسيسه الباطنية و رؤياه الخاصة، و تجربته الذاتية، ذلك أن «اللغة الشعرية تبرز شكلها الخاص، وهي لا تشق نحو الخارج وإنما تحاور نفسها، إنها حوار مع الداخل»[2]، فالمبدع لا يمكنه فصل تجربته الشعورية عن اللغة، ذلك أن التجربة بدون لغة تشبه بداءة الكون السديمية قبل أن تتجسد في مظاهر العالم الواقعي، المحسوس، فاللغة هي المعادل الموضوعي، لكل مايختلج و يجول بخاطر الإنسان من مشاعر وأحاسيس، وأفكار، وتصورات، وهواجس ورؤى، إنها المعادل المادي للوجود، فهي ولادة دائمة، متجددة ومستمرة، لوجود متحول متغير هو الأخر إنها «الجسر الوحيد الذي يربط بين الوجود الفاني والوجود اللامتناهي والوجود الذي سيولد»[3]، لقد حادت اللغة الشعرية،عن قاموسيها لتصبح «كائنا عضويا يتنفس ويولد، ويمتص طاقات الإنسان»[4]، وهكذا استطاع الشاعر المعاصر، أن يناسب بين لغته وطبيعة تجربته، وذلك انسجاما مع ميولاته الروحية، وأفكاره ورؤاه المتسربلة بالغموض، المتشحة بالضبابية وتماشيا مع تصوراته الماورائية، وعالمه الميتافيزيقي.

إن التجربة الشعرية الجديدة، اصطدمت باللغة العرفية، في محدوديتها، وعجزها عن حمل معان ودلالات، لا يسعها العقل بمنطقه، ولا القواعد بمعياريتها وتحديداتها، فـ«ليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة.. إن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة»[5] واتفاقا مع طبيعة التجربة المعاصرة، فقد طفحت لغة الشاعر المعاصر، بالشعرية،فاستطاع تحميل اللغة فوق ما تعودت حمله من المعاني والدلالات، إنها عملية التفجير اللغوي، التي اقتضتها حالة الجمع بين المتناقضات،و تجسيد المجرد، وعقلنة القلب، فالمبدع هو من استطاع أن يزلزل الثابت في اللغة،ويهزها هزا عنيفا، بعبارات ذات معان صوفية غيبية وذات مدلولات زئبقية تنأى عن ظواهر الألفاظ والمعاني المعجمية، فهي في اتشاحها بالشعرية،تتعدى بكثير المعنى

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.125.

2- خوسيه ماريا يوثويلوايقا نكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر.حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب، القاهرة، 1992، ص.57.

3- منير العكش، أسئلة الشعر، ص.217.

4- منير العكش، أسئلة الشعر، ص.216.

5- عز الدين إسماعيل، الشعر العرس المعاصر، ص.174.

المعجمي «ومن هنا يستغرقه الغموض والإبهاء و يحس القارئ الجو العام الذي يحيط بتجربة الشاعر دون أن يصل إلى مفهوم أكيد لما أناره من معان وصور»[1]، لأن التجربة الفنية للمبدع،هي تجربة غامضة ومضطربة،تجسد حالة الهوس و الصراع الدائم التي يعيشها المبدع، فلا يجد غير اللغة،ليطلق فيها العنان لفيض مشاعره وعواطفه، في تفجرها من الأعماق، فيحيد بهذا عن الوضوح والتكلف، ويخرج عن كل رقابة عقلية ذهنية أو اجتماعية. فـ"يصير الشعر سحرا؛ يحني العالم يهزّ التاريخ، يخض الأيام يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحوّلها على هواها»[2].

الشعر المعاصر من منظور الحداثي هو ميتافيزيقا الكيان الإنساني و«الشاعر الجديد فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه-ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم. يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد. إذ يفعل لك يفرغها من شحنتها القديمة- من دلالاتها و تداعياتها. يملؤها بشحنة جديدة. تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها»[3] فالشعر الجديد تغير في طريقة التعبير، وهذا ما يقود بالضرورة إلى التغير في طريقة التقويم ذلك أننا ما لم نفهم هذه اللغة ونتذوقها، من خلال الخبرة والممارسة، لا نستطيع أن تكتشف ما وراءها و عبثا نحاول الدخول إلى عالم الشاعر المعاصر (الحداثي) دون فك رموزها.

إن التجربة الشعرية الجديدة تجربة صعبة تستعصي على الفهم والكشف، لذلك جاءت لغتها لغة غامضة مستعصية على الفهم والكشف هي الأخرى، فالشاعر يجد نفسه بين عالمين مختلفين متضاربين هما الظاهر والباطن، فيعيش معاناته وصراعه مع اللغة التي تصبح هي الأخرى عاجزة عن استيعاب هواجس وتوترات وفيض القلق الذي يعيشها الشاعر في داخله، لذا كان لجوء الشاعر المعاصر إلى لغة الحلم باعتبارها الأوسع والأرحب، والقادرة على نقل شعور الشاعر وإحساسه الداخلي أكان مؤتلفا أم مختلفا، فالحالة الروحية التي يعيشها الشاعر في داخله بعيدة عن تأثير العوامل الخارجية والموضوعية، ولذا فالتعبير عنها بلغة واقعية، معيارية، موضوعية من الاستحالة بما كان، فكيف يمكننا التعبير بالمحدود عن اللامحدود، وبالنهائي عن اللانهائي، وبهذا كان على الشاعر المعاصر إبداع البديل، وابتكار لغة أخرى من شأنها أن تتسع لوجدانه وتترجم معاناته.

1- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العبي الحديث ، ص.247.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.124.

3-أدونيس، زمن الشعر، ص.163.

يسعى الشاعر الحداثي دائما إلى تحديد اللامحدود بلغة تتسع لما يحمله وجدانه من انفعالات ومشاعر باطنية، كامنة في عالم باطن مائع، لا يتشكل بشكل كونه زئبقيا لا يمكن القبض عليه ولا تشكيله، ولذا كانت اللغة الشعرية لغة غموض وإبهام "حيث أن الغموض الذي يوصف به الشاعر المعاصر يأتي من أثر التجربة، الذي أصبح هو الجو العام المخيّم على العمل الفني"[1]، ذلك أنّ هاجس الشاعر المعاصر هو ابتكار لغة بعيدة عن السطحية والبساطة والمباشرة، وفي هذا ثورة على المفهوم القديم للغة الشعرية كونها "لغة وصف وتعبير"[2]، ويرى أدونيس أنّ هذه الثورة تقوم أساسا على "القول أنّ اللغة الشعرية تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال؛ أي عن المستقبل وبأنّ المستقبل لا حدّ له، وبأنّ اللغة الشعرية تبعا لذلك، تحويل دائم للعالم وتغيير دائم للواقع والإنسان"[3].

ولهذا فالقصيدة المعاصرة تشكل مجموعة تفاعلات بين الكلمات وما تحمله من شحنات، وبنى داخلية في سياق النص، وما تثيره من إيقاع وحركة ورؤى حتّى تتشكل الصورة التي تعتمد على البعد الروحي، فاللغة الشعرية لا تقود عادة إلى رؤى مألوفة، لأنها تقوم على الإيحاء والإشارة والتلميح لا على الإيضاح والتصريح، فيتولد بهذا الغموض والإبهام لعدم الربط بين الألفاظ في التركيب، والجمع بين المتناقضات في التصوير، يقول أدونيس في قصيدته "لغة السكون والحلم":

مَا الأَقْدَمُونَ السُمْرُ؟ لَمْ يَلِجُوا
لُغْزًا، وَلاَ اكتَنَهُوا وَلاَ رَمَزُوا
.....
أَمْسُ فَصَلْتُ لِلْحَيَاةِ رِدَاءَ
غَيْمَةً أَنْتِ، غَيْرَ أَنَّكِ كَالغَيْمَةِ فِي الأُفُقِ، تَفْتَحِينَ السَّمَاءَ
حِيْنَ تَمْدِينَ فِي جُفُونِي،
يَا لُغَةَ الحُلْمِ والسُّكُونِ

1- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص.333.
2- أدونيس، زمن الشعر، ص.12.
3- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.294.

يَا قَلَقًا فِي دَمِي هَنِيئًا[1]

يظهر انعدام العلائقية بين هذه الألفاظ، لأن الشاعر يبحث عن عذرية اللغة، فيستحضر الغائب المائع، ويحاول الكشف عن المجهول الذي يتأبى عن الظهور بلغة شعرية تتجاوز المعيار والمنطق.

لا ينظر الشاعر المعاصر للغة على أنها وسيلة تعبير فحسب، و"إنما هي كذلك طريقة تفكير لكل وضع اجتماعي إذن لغته: لغتنا السائدة هي لغة أوضاعنا السائدة.. والمجتمع هنا يستهلك اللفظة كمتعة فردية، أي كما يستهلك السلعة، هكذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة"[2]، ذلك أن الشاعر لا يصوّر الأشياء كما هي، وإنّما يحاول إبداعها بطريقة جديدة ومغايرة تتفق مع رؤياه الخاصة للوجود.

ومن هنا يتضح لنا أن اللغة الشعرية تحاول أن تسمو بالكلمة على ذاتها، فتكون نبعا يتفجّر بالمعاني والدلالات المتعدّدة، فالكلمة الشعرية ليست تعبيرا سطحيا يحيل إلى معنى واحد ذلك أنّ الشاعر ببصيرته يخترق الأبعاد السطحية الظاهرة، و"يفتح من الدال نفسه إمكانية التجاوز وولوج الرؤيا المفتوحة"[3]، فهو يقوم بتفجير اللغة من الداخل.

لقدر رفض الشاعر الحداثي أن يُنظر للكلمة نظرة غائية فتكون بهذا كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وتصبح القصيدة على هذا النحو نوعا من الفسيفساء اللفظية، فما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، وإنما هنالك "كلمات تتضمن في استخدامها أو لا تتضمن طاقة شعرية، إن للكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق"[4]، فتعلو الكلمة على ذاتها وتشير إلى أكثر مما تقول، فالكلمة ليست مجرّد مجموعة متآلفة من الأصوات تدل على شيء ثابت معيّن، وإنّما هي صورة صوتية حدسية، تفلت من المصطلحات والتحديدات المنطقية المعيارية، وتنبجس وتتفجر في حركة الأعماق، فاللغة في لحظات الإبداع الشعري يصل غناها إلى أوجّه، و"تصبح غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيحاء، والتوهج لا حدّ لأبعادها"[5].

1- أدونيس، الأعمال الكاملة، مج1، ص.44.

2- أدونيس، زمن الشعر، ص.129.

3- عبد العزيز بومسهلي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 1998، ص.39.

4- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.127.

5- المرجع نفسه، ص.ص.127-128.

إلا أنّ هذا لا يعني أن مجال الشعر المعاصر يعوّل على شفافية الحسّ والدفق الشعوري الوجداني، وما يبتدعه الخيال، بل لا بدّ من إحاطة كلّ هذا بالعقل المتيقظ المتمكّن من السيطرة على أنظمة النّص المتعدّدة وعلى حركيته المتشعبة والمعقدة، لأن "الولادة الفنية للقصيدة الحديثة لا تكتمل إلا باجتماع روافدها الثلاثة: الفيض الشعوري، والخيالي والعقلي في آن"[1].

إن جمال وسحر اللغة الشعرية لا يرجع إلى نظام المفردات وعلاقاتها المعيارية التي يتحكم فيها النحو، والمنطق والعقل، وإنّما يعود ذلك إلى الانفعال والتجربة الشعرية باعتبارها "الصورة الكاملة النفسية والكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا، ينم عن عمق شعوره وإحساسه"[2]، وبما أنّ التجربة الشعرية هي تجربة خاصة بالشاعر تصدر عن أعماقه وباطنه مترجمة لحالته الشعورية، فقد اتسمت بالغموض فـ"كلّ ما كان خاصا فإنّه يمرّ لمحا غامضا فمن المستحيل نقله بالتقدير والوصف، وإنّما يتمّ نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع أن توحي للقارئ"[3].

إن الكلمات تحاول اكتشاف الأحاسيس المبهمة للشاعر والتعبير عنها ولذلك فهي تتجاوز معناها، وتسمو على ذاتها لتصبح ذات طابع احتمالي حدسي يرتكز على الظن والشك، أي يصبح التعبير تعبيرا مجازيا "غايته تكثير الدلالة وخروج اللفظ من وضعه الأصلي إلى حالة ثانية، فكأنّه يخرج به (المجاز) من اليقين إلى الظن والاحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المعتدّدة"[4]، وبهذا يصبح المجاز هو الخروج باللغة من الوظيفية الوصفية التي تشتمل على التشبيه الذي يذكر الشيء كما هو بأوصافه وأحواله، وفي أحسن الأحوال التي تعتمد على المقاربة بينهما إلى فضاء أوسع غايته الكشف والإظهار، وتوضيح الغامض، والإبداع المستمر والمتجدد، وبهذا فالمجاز هو محور اللغة الشعرية.

يحاول الشاعر المعاصر أن يدرك الشيء كلغة منتجة لدوالها ومن "ثم فهو لا يسمي بقدر ما يعيد إنتاج لغة الشيء نفسها، لكن القدرة على إعادة إنتاج القول تتطلّب الاقتراب من الشيء ذاته والانسجام معه بقدر ما ينسجم هو الآخر مع الذات"[5]، فاللغة إذن بيت الشاعر ومسكنه عبرها تفجّر الذات، سرّ

1- أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص. 110.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973، ص.290.

3- إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1996، ص.98.

4- أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، دار العودة، بيروت، د.ط، 1983، ص.107.

5- عبد العزيز بومسهلي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ص.47.

أعماقها، وأهواءها، وتمارس الحلم والرؤيا كفهم استنباطي للعالم لتدرك وتعي وجودها، فالشاعر لا يعبر باللغة فقط، وإنما يحدس ويعبر ويحس ويكشف فـ"طاقة القصيدة الشعرية وإمكاناتها وهي التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما توحيه هذه الكلمات التي هي لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية"[1]، وإنما هي عملية شحن روحية وعملية تبادل بين المدرِك والمدرَك.

إن اللغة الشعرية عند الشاعر المعاصر لغة خلق لا لغة تعبير، فهي تخرج من حالة الوصف إلى حالة الرمز، قائلة ما لا يقال عن طريق الإشارة والسحر، ويظهر هذا جليا في قول "أدونيس" في قصيدة "الإشارة".

مَزَجْتُ بَيْنَ النَّارِ وَالثُّلُوجِ
لَنْ تَفْهَمَ النِّيْرَانُ غَايَاتِي وَلاَ الثُّلُوجُ
وَسَوْفَ أَبْقَى غَامِضًا أَلِيفًا
أَسْكُنُ فِي الأَزْهَارِ وَالحِجَارَةِ
أَغِيبُ
أَسْتَقْصِي
أَرَى
أَمُوجُ
كَالضَّوْءِ بَيْنَ السِّحْرِ وَالإِشَارَةِ[2]

في هذه القصيدة يجسد أدونيس مفهوم اللغة بوصفها غموضا وسحرا ورؤيا وإشارة، فهي تفتح أفقا جديدا تتجلى فيه الذات الشاعرة، وهو الأفق الداخلي الذي ينفتح بفعل الرؤيا، ولذلك فإن الطبيعة الهلامية لجسد النص المعاصر جعلت الاحتمال يتصاعد في "وجوه البناء الدلالي ليتجاوز (الكلمة) إلى (الجملة) ومن ثمّ إلى السياق العام للفقرة أو المقطع، فإذا كانت (الكلمة) مفعمة بالدلالة الاحتمالية فإن الجملة التي هي سكن الكلمة ونسيجها، لا تدل إلا احتمالا في النص"[3].

1- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص.337.
2- أدونيس، كتاب التحولات، ج2، دار العودة، بيروت، ط.2، 1971، ص.16.
3- أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص.126.

إن التغير الأساسي في التجربة الشعرية المعاصرة لا يتمثل في مجرد نشوء قصيدة النثر أو في الخروج على الأوزان الخليلية القديمة، وإنما التغير الحقيقي كامن في مفهوم الشعر أولا، ذلك أن الشعر كما يقول "ستيفن سبندر": "ليس مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات لحبيبين، أو رؤية جمال الزهرة، أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتدّ سلطانه ليشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة، هو ذلك النهر الذي يروي الحياة كلّها"[1]، فالشعر المعاصر وخاصة الحداثي هو بحث مستمر عن قضايا الذات في عالم ميتافيزيقي تغلب عليه حالة من الصوفية المشعة والمشرقة ببعدها الروحاني والبعيدة عن الواقع المعيش الساكنة في عالم تكون فيه الذات مجردة من كل ما هو كائن في سفرها الدائم من أجل الكشف عن الغيب والمجهول والغامض والممكن، وهي بذلك تتجاوز الماديات، ولذلك يُظْهِرُ الشاعر المعاصر في عالمه الشعري نزوعا دائما للبحث عن الذات في سرّها الباطني وصفائها الروحي ذلك أن الشعر المعاصر (الحداثي) "ليس ترفا فكريا بل محاولة لخلق عالم إنساني جديد"[2].

إن الشعر المعاصر في تلبسه للحالة الرؤياوية تحوّل إلى "فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقول"[3]، هذه اللغة هي اللغة الشعرية في غموضها وسحرها، فأصبح الشعر بهذا "لا يتحمّل الإطراد الفكري، ولا يطمح لأن يكون واضحا؛ لأنه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها"[4]، وبهذا فإن التجربة الداخلية تشكل فضاء اللغة الشعرية، لأن النص الشعري يؤسس لوجوده، انطلاقا منها، ويحقق حالة الانفصال عن العالم الواقعي، ليلج الفضاء الميتافيزيقي، وبذلك "تكون اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء، وليست أداةً لنقل معانٍ محددة. وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات والمعنى التخييلي لها"[5].

إنّ التغيير الذي لحق القواعد المعيارية الثابتة الجاهزة لم يعد يشكِّل الأساس الذي ينطلق منه الشاعر في تأسيسه للغته الخاصة؛ بمعنى أنه لم تعد هناك معايير وقواعد مسبقة ولا مرجعية ذهنية ثابتة، وإنّما "هناك شاعر وذاتية وتجربة"[6].

1- ينظر: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص.185.

2- غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟ ص.143.

3- المرجع نفسه، ص.111.

4- المرجع نفسه، ص.111.

5- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص.100.

6- عبد العزيز بومسهلي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ص.129.

وبهذا "فاللغة الشعرية وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها أن تحرك وتشير وتهز الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق... إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل نواة، حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة"[1].

تأسيسا على ما سبق فاللغة الشعرية بالنسبة للشاعر المعاصر (الحداثي) هي سبيل لاختراق فجوات العالم المغمور، التي تفضي إلى عوالم وأكوان أخرى، ضاربة في الخفاء، تكون فيها الحرية المطلقة للمبدع، والتي تمكنه من ممارسة أقصى درجات الهوس التخييلي. فالشعر نوع من الكلام الذي ينتشل اللغة من التشيؤ والترهل والتكرار، ليرجعها إلى لحظة البدء أي إلى بيتها الأول.

لقد حاول الشاعر المعاصر إبداع لغة تمكنه من تحويل الرؤية الواقعية إلى "رؤيا حلمية"[2]. ينصهر فيها الخارج مع الداخل، والظاهر مع الباطن، فيتوحد المتناقض وتزول الفروقات، وتصبح اللغة والشاعر روحا واحدة.

وعليه فاللغة الشعرية تكشف عن خبايا النفس القلقة، ومجاهيل الأعماق في عتمتها وغموضها، فالتجربة الشعرية المعاصرة تدعو إلى اكتشاف لغة خاصة غير مألوفة، تنبع من العمق، هي لغة الإبداع والإيحاء حيث تنأى اللغة الإيحائية عن التطابق بين اللفظة ومدلولها لتفلت من الصرامة والدقة (المعيارية) إلى الاحتمالية، الإيحائية، لتحمل شحنات عاطفية فكرا وخيالا في نسيج ملتحم.

النص الحداثي هو نص مفتوح، متعدد الدلالات، ومنفلت من أسر النظام المرئ محاولا التأسيس لنظام لا مرئي، تصبح فيه القصيدة تعبيرا عن رؤيا العالم، وسر الكائنات، ويرفض كمال أبو ديب أن تكون الحداثة شكلا محضا، و إنما هي انفجار مدمر على صعيد أعمق هو تدمير للسلطة بكل أشكالها، فالنص الحداثي ما يزال يبحث عن نظام أو أنظمة خاصة به، ذلك أن مسار الحداثة في الكتابة العربية يتشكل في تناسب طردي مع تاريخ السلطة، وتناسب عكسي مع تاريخ الحرية:كلما ازدادت مدة القمع و شمولية السلطة، زادت حدة إنكباب المبدع على النص، وتفجيره له من الداخل.

إن الشاعر في توقه الدائم لاكتشاف المجهول،يعيش بهاجس الوصول إلى لغة تمكنه من التعبير عن هذا المجهول، فهو يدرك قصور اللغة المعيارية الواقعية وعجزها عن التعبير عما هو خفي باطني، مجهول فهو يجهد دائما أن يخضعها لحقيقته التي يعمل جاهدا للتعبير عنها تعبيرا كليا، ذلك أن لغة الشعر ليست لغة تعبير

1- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص.245.

2- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.272.

بقدر ما هي لغة خلق[1] تقول ما لم تتعلم أن تقوله، فتشحن الكلمة بدلالات أوسع وأعمق وتجعلها تعلو على ذاتها.

فاللغة الشعرية هي الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير والإيضاح و المباشرة، إلى لغة الإشارة والإيحاء والرموز، ومن النموذجية الكلية إلى تأسيس جديد مبني على التساؤلات والبحث، والشكل المتحرك والإيقاع والرؤيا المتنامية.

7- الخيال الشعري وتجاوز الحسي:

إن التجربة الشعرية المعاصرة في ارتوائها من نبع التجربة الصوفية، حاولت صهر الواقع والمحسوس في بوتقة الحلم والرؤيا والخيال، فالخيال هو مساحة أو حيز بين الوجود والعدم، أو كما يراه هيغل في فلسفته يشكل الوسيط بين الوجود والعدم، وهذا يجرنا إلى طرح سؤال فحواه: ما الخيال؟

يقول **ابن عربي** "في البدء كان الخيال المطلق الذي يسمى العماء، ويعني به الحضرة الجامعة والمرتبة الشاملة، وهو يقبل صور الكائنات، ويقبل تصوير ما لم يكن بعد، ففي العماء ظهرت جميع الممكنات منتشية بنفس الرحمان"[2].

إن ما يجسده الصوفي من مرئيات ليس موجوداً ولا معدوماً، لأنه ليس من عوالم الشهادة وإن كان الخيال يعمل على إكسابه صفات الأشياء المادية المحسوسة في الواقع الخارجي، يقول ابن العربي في تعريفه للخيال"هو حس باطن بين المعقول والمحسوس"[3].

وتلتقي الحداثة والصوفية في خاصية الخيال باعتباره "نزهة في المسرح والمفتوح أو في مجالات لا يحدها حد ولا يقيدها قيد، ويغدو الخيال مجال حرية لتمتعه بالانفتاح على جميع الممكنات"[4].

بينما التخييل يعني شيئاً أشمل وأعمق من الخيال، فهو رؤية الغيب، ومعناه نجده عند معظم الصوفيين، فالتخييل هو الملمح الأساسي في الحركة الشعرية الجديدة ومعنى التخييل هنا هو «القوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور»[5] ، ففي

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.126.

2- ينظر: أدونيس، الصوفية والسيريالية، ص. 76.

3- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.232.

4- المرجع نفسه، ص. 233.

5- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص. 138.

مجال الشعر تصبح القصيدة الجديدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء.

إن الحدس التخييلي في مجال الإبداع الشعري حركة متنامية تتجاوز المفاهيم والتصورات العقلية وتتخطى الأفكار المجردة المنطقية، فهي ساكنة في عمق التجربة الحياتية وتوهجها ودفعتها الخالقة، فالشاعر يتجاوز بحدسه التخييلي كل الحواجز المنطقية والعقلية؛ فتصبح الطبيعة كائناً ليناً، طيعا يسمع ويستجيب ويؤثر ويتأثر، ويتحدث الشاعر المعاصر مع الموجودات فيحاور الحجر، ويمتطي الهواء ويسير على الموج، "ولا يعود يقدم لنا أفكاراً بقدر ما يقدم لنا مناخاً من الحالات والمقامات"[1]

وقد أُدرج الخيال بحسب "منظومة المعارف القديمة، في مرتبة أدنى من مرتبة العقل في سلم الوجود"[2]، ونذكر هنا أن ابن عربي نظر إلى الخيال نظرة مختلفة، معيداً إليه اعتباره "كملكة معرفية وكحضرة وجودية"[3]، فالخيال من منظور ابن عربي ليس ملكة معرفية هي مصدر الخطأ والضلال، ولا هو مرتبة وجودية تتنازل تحت مرتبة العقل، وإنما "هو حضرة من حضرات الذات، هي الأوسع أي الأوسع من حضرة الحس وحضرة العقل، ومنه تنحبس الممكنات وتجترح المعجزات"[4] .

وبهذا فالخيال هو نسيج الوجود إن لم يكن الوجود كله، ويتخيل العالم نفسه فيبدو هذا الأخير بمثابة صور تتشكل في مرايا، وأكوان يستأنف خلقها باستمرار، ولعل هذا ما حمل ابن عربي على تسمية الخيال (برزخاً)، ويعني بالبرزخ أنه "جواز عبور نعبره بين الرؤية والرؤيا، بين المرئي واللامرئي، بين الشاهد والغائب، إنه تلك العلاقة مع الغيب المجهول وتلك المسافة ما بين صورة وصورة أخرى تؤول إليها"[5]

إن الشاعر المعاصر يحاول صهر المتناقضات في دائرة الحلم والخيال والرؤيا، فهو سارد ولا يصور ولا يُعلم، وإنما يحاول أن يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء ويحركها لتتفتح وتقبل إلينا، وبهذا فالخيال لديه يشكل قوة فعالة تكسر ما جمده المنطق والعقل من مفاهيم في تصور العالم داخل سلسلة من التناقضات: الواقع

1- المرجع نفسه، ص.139.
2- علي حرب، نقد الحقيقة، ص.99.
3- المرجع نفسه، ص.99.
4- علي حرب، نقد الحقيقة، ص.100.
5- أدونيس، الصوفية والسيريالية، ص.86.

والممكن، المرئي واللامرئي، المحدود واللامحدود، يقول بريتون: "ما أحبه فيك خصوصا أيها الخيال العزيز هو أنك لا تغفر ... الخيال وحده يقول لما يمكن أن يكون، وهذا يكفي لإزالة الممنوع الرهيب"[1].

إن الرؤيا الشعرية المعاصرة هي تشويش لنظام العالم الظاهر، وتشويش للكلمة في نظامها ومن هنا يحدث التغيير في المعنى والصورة والدلالة، ولا يعود الوجود عند الشاعر عقلاً وإنما يتحول إلى ركام من الرموز وفضاءٍ فسيحٍ للخيال، فيصبح الشعر تحولاً وتغييراً وصموداً دائماً في مدارات الغيب، بحثاً عن نقطة الاتحاد بين الإنسان والوجود، بين الأنا والمطلق بحركة أعمق وأغنى وأشمل، فهو "اتحاد بين الواقع والممكن الزمني واللازمني، الشيء والخيال، ولئن كان شعرنا القديم صورة عن حقيقة واقعة، فإن الخيالي في شعرنا الجديد هو وحده الحقيقي الواقعي"[2].

إن الخيال آلية من آليات الإبداع عند المبدع كونه يحيل المعنى الشفاف والأفكار المجردة إلى مجسدات لغوية محسوسة، فالخيال يتمتع بطاقة هائلة تمكنه من شحن الصور المجردة وتحويلها إلى صور ملموسة، وتجعله قادراً على تغيير طبائع الأشياء ومميزاتها وأوصافها بعد إدخالها في فضاء الإبداع وهذا ما دفع المتصوف إلى اعتباره "برزخاً بين المجرد والمجسم"[3].

ولقد منح الشعراء الحداثيون للخيال حرية تامة حتى أنه تحول بفعل ذلك إلى قوة مطلقة من كل قيد ولا يحدها حد، فهو يجمع بين المتناقضات ويزامل بين المتضادات في تركيبة واحدة، فتبدو متآلفة، لقد استطاع الشاعر المعاصر أن يتجاوز العقل والمنطق بفعل الخيال والحلم والرؤيا ليلج إلى ما وراء الواقع حيث الغيب والسر والحقيقة والمعنى، ولقد اعتمد أدونيس على نحو مباشر على تحديده للعلاقة بين السوريالية والصوفية على ما أشار إليه ابن عربي بقوله: "فمن تلك الصورة في المرآة وفي كل جسم صقيل، إن كان الجسم صقيلا كبرت الصورة المرئية فيه، ثم إذا نظرت إلى الصورة من خارج وجدتها غير متنوعة ظهر فيها من التنوع بتنوع المرائي، حتى في تموج الماء، تظهر الصورة متموجة. وكل عين تقول لأخرى إنها في مقام الخيال، وأن الحق بيدها فتصدق كل نظرة منها، فتعلم –قطعاً– أن الصورة المعنية في المرائي والأجسام الصقيلة، إنما ظهورها في الخيال كرؤية النائم"[4].

1- المرجع نفسه، ص.86.

2- أدونس، مقدمة الشعر العربي، ص.139.

3- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عن أدونيس، ص.235.

4- ينظر: أدونس، مقدمة الشعر العربي، ص.235/234.

وإذا كانت القصيدة الجديدة تولد نتيجة لتصادم مع العالم، فإن تخصيب الإبداع يولد من تصادم الخيال وتداعيات الرؤية، "والقصيدة الرؤيا نوعان، الرؤيا التي يكتب بها الشاعر منقطعاً إلى التهويم الخيالي في فضاء قصصي من إيقاع الواقع وأرضه، والثاني الرؤيا التي ينطلق وعي الشاعر حباً للكشف، ورهبة من الحجاب الحائل دون جوهر الأشياء، وبتعبير آخر، رؤيا اختراق المجاهيل بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون"[1].

وعليه فالرؤيا من منظور النقد العربي المعاصر تندرج تحت النوع الثاني بامتياز، حيث يدأب الشاعر على المزج بين الحضور والغياب والتخييل في آن واحد، وبذلك يعتبر الخيال الرؤياوي من أهم مميزات القصيدة الجديدة، فهو يقفز فوق الحواجز العقلية والأمكنة الجغرافية والأزمنة الكرونولوجية الميقاتية، وهو يساهم في "إفناء النص بسلسلة من التحولات في حركة العلاقات الداخلية حيث يتقاطع الذاتي بالموضوعي، والحدسي بالغيبي والعابر بالمطلق، والفردي بالكوني، وحيث ينشطر الواحد إلى متعدد ويلتئم المتعدد بالواحد الكلي"[2]، هكذا تتحول القصيدة المعاصرة -الرؤيا- إلى فضاء يسمح للطاقة الخيالية بالعبور إلى الماوراء واللامنتهي.

إن هجرة القصيدة المعاصرة إلى فضاء الرؤيا يبدو في ظاهره ارتياداً لفضاءات الخيال كما توحي القراءة الأولى لدلالة النص الظاهر، إلا أنها في الواقع تشكل هجرة نحو العمق باتجاه الجذور، حيث تبقى الدلالة في رحم النص بانتظار ما يستولدها، وفي هذا المعنى يقول محمد بن نيس: "إن مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (التخييل) تتفاعل مع مفهوم التقدم في نسج نسق تصور الحداثة"[3]، إن منطق العقل له قوانينه المادية والمعيارية المحسوسة التي تعترف بالجمع بين المتناقضات والمتضادات، في حين نجد أن السيرياليين والصوفيين يؤمنون بأن المزج بين المتناقضات هو القاعدة الجمالية لتشكيلاتهم اللغوية، و"إذا كان منطق العقل يقوم على الهوية وعلى عدم التناقض، فإن للخيال منطقاً آخر يقوم على احتضان المتقابلات"[4]، فالشاعر في سعيه للوصول إلى المجهول، وهتك أستار الغيب ورؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع، يفجر طاقته الخيالية، ذلك أن هذا الأخيرهو وسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب، والحس الذي هو من عالم الشهادة، وسواء

1- أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص.177.

2- أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص.178.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص.202.

4- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.71.

كان الخيال استعادة لمدركات حسية، أو تخيلا لأشياء جدية، فهو في الحالتين إعادة تشكيل للأشياء، يجمع بين عناصره المتباعدة ويخلق فيما بينها علاقات جديدة.

8- الصورة الشعرية بين الهدم والبناء:

إن التجربة الشعرية المعاصرة غامضة بطبيعتها الداخلية ،ولذلك جاءت لغتها لغة مجازية.تحاول إبداع المعادل اللغوي لهذه التجربة التي تقوم على علاقات تنطوي على المماثلة فتضم التشبيه والاستعارة والمجاز،ولأن التصوير الفني الأدبي يقوم نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات فالشاعر حين يربط بين الأشياء لغويا يثير العاطفة والخيال والفكر والحدس،وقد تعرض النقاد العرب قديما إلى التشبيه والاستعارة والمجاز، فاعتبروهم جزءا لا يتجزأ من النظام الشكلي المتمثل في عمود الشعر،وقد أولى النقاد والبلاغيون أهمية كبرى للتشبيه لأنهم رأوا أن بلاغة العرب تكمن فيه.وجعلوه دليلا على الشاعرية وميزوه. "بعبارة قوية هي اخراج غير المحسوس وغير البديهي إلى المحسوس والبديهي"[1] ويخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة،حتى ليندر بين قراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزا صحيحا بينهما.

فالتشبيه يجمع بين طرفين محسوسين. إنه يبقي على الجسر الموجود بين الأشياء. فهو بذلك ابتعاد عن العالم أما الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها توحد فيما بين الأشياء،وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه.[2] فعلاقة الإنسان بالعالم تبدو من خلال التشبيه بارزة.

وعليه فشعر التشبيه ينظر إلى الأشياء بوصفها أشكالا لا معاني ووظائف،فهو لا يمتلكها ولا يتوحد معها ولا يقبض عليها وإنما «هي التي تفرض على العكس وجودها على شاعر التشبيه وتملكه. يصبح الشاعر –حينذاك– ملحقا بالعالم، لا سيدا له»[3]. بينما تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكا تاما، وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها، هكذا تكون الصورة «مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا أي تغيرا في نظام التعبير عن الأشياء»[4]، وابتكار لعلاقات جديدة تتجاوز العقل والمنطق والمقاربة.

وبما أن التجربة الشعرية في غموضها واستغلاقها تستعصي على الفهم والكشف،فقد فرضت على الصورة الشعرية قواعدها الخاصة. فأصبحت الاستعارة «تتمتع بطاقة هائلة من شأنها حين تضعف أن تحرم

1- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط.3، 1983، ص.180.

2-أدونيس، زمن الشعر، ص.154.

3- المرجع نفسه، ص.154.

4- أدونيس، زمن الشعر، ص.154.

الصورة من شاعريتها »[1]، وترى (ريتا عوض) في كتاب لها عن خليل حاوي أن "الاستعارة وهي الصورة التي تستحيل ترجمتها، هي بنت المخيلة، في حين أن التشبيه هو ابن الوهم والرمز، ابن الرؤيا"[2].

إن الشاعر المعاصر في تعبيره عن تجربته.الشعرية يحتاج إلى لغة تترجم غموضها وانبهامها واستعصائها على الفهم والكشف،فكانت اللغة في حيادها عن المعيارية وجنوحها نحو الخيال هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذه العوالم الغامضة المنبهمة المستترة في أعماق الإنسان.

وبما أن الصورة لم تعد مجرد علاقات مفاجئة بين الكلمات وإنما هي "خلاصة تجربة وكينونة أيضا،لذلك يجب أن نعيد النظر في مفهومنا للصورة فهي ليست صدمة لغوية بل ينبوع وجودي كياني"[3].

لذلك لا يمكن أن يكون هناك شعر عظيم بدون صورة، فالصورة هي أساس كل شعر عظيم، وهي قيمته الفنية وبعده الجمالي بالنظر لغنى أو فقر التجربة الشعرية، ولذلك لا يمكننا الحكم على الصورة بحد ذاتها وإنما نحكم على كيفية استخدام الشاعر لها.

لقد أصبحت اللغة المعيارية البسيطة بتقريرها ومنطقيتها عاجزة عن استيعاب التجربة الشعرية المعاصرة في اتساعها, ودخلوها في حضرة الخيال الواسعة،فكانت الضرورة ملحة لخلق لغة جديدة،تنأى عن التقريرية والإفصاح والتحليل؛ حيث تكون قادرة على الجمع بين التناقضات والمصالحة بين الأضداد في صورة شعرية تشكّل شبكة مشعّة من الدلالات.

إن الصورة الشعرية الحداثية" ليست مجرد نتيجة لحساسية الشاعر بل هي القصيدة نفسها, وقد تم بيانها ابتداء من الأشياء, إنها حركة الأشياء والكائنات التي تحاول التوحيد بين ثقل الأعماق الزاخرة واستقرار التيار الدائب"[4], وحتى تكتمل الصورة الشعرية لابد أن تتظافر الرؤيا واللغة و الخيال، فالشعور" يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة, ولابد أن للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها"[5].

1- محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، دار الأدب، بيروت، ط.01، 1996، ص.ص.302-303.

2- المرجع نفسه، ص.303.

3- عبد العزيز بومسهلي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، دار إفريقيا الشروق، بيروت، لبنان، 1998.ص.127.

4- صلاح فضل, نظرية البنائية في النقد الأدبي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1987, ص. 358.

5- عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, ص. 136.

فالصورة الحداثية هي هدم وتجاوز لصورة المقاربة والوضوح قديما, ذلك أنها موغلة في الباطن وحتى المجهول, حيث تؤطرها رؤيا ميتافيزيقة غيبية و" من هنا كانت الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[1], لقد نجحت الكتابة الحداثية في تجاوز الصور المكررة والمقلدة في الكتابة القديمة, وقد تأثر المبدعون والنقاد العرب بالمذاهب الأدبية الغربية خاصة الرمزية والدادائية* والسوريالية وهذا ما جعلهم يتجاوزون الصورة الفنية القديمة ويعيدون بناء صورة جديدة تتوافق وطبيعة رؤيتهم الجديدة, وهذا ما جعل الصورة الحداثية في أحايين كثيرة تتلبس بالغموض الذي يصل إلى حد الابهام والانغلاق أحيانا, فنجد أن كتّاب الحداثة فهموا الرمز مقترنا بالأسطورة, ولعل هذا ما جعل الصورة الحداثية تتدثر بالغموض المبهم ما لم يعد القارئ إلى الأسطورة يقول أدونيس:

" أقسَمْتُ أنْ أظلَّ معَ سِيزِيفْ
أخْضَعُ للحُمّى وللشَرَارِ
أبْحَث فِي المَحَاجِرِ الضرِيرَة
عنْ ريشَةٍ أخِيرةٍ
تكْتتب للعشْبِ وللخَرِيفِ
قصِيدَة الغُبَارِ

1- عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, ص: 127

* الرمزية : مذهب أدبي فرنسي يدعو إلى عدم التفريق بين العالم الخارجي والعالم الداخلي, وأن الشعر الذي نحا نحو الرمزية لا يبدو سهل الفهم , وقد يكون معقدا مغلقا وذلك لأن الشعار صار يستخدم رموزا وصورا لا يدركها القارئ, وقد يصعب عليه فهمها إلا بجهد ومشقة, وتبنوا لغة للشعر جديدة, وعدم تأييد الذين يقيسون الأخيلة الشعرية بالمقاييس المنطقية, أو يخضعون الشعر للتحليل والتعليل، ينظر: ناصر الحاني, المصطلح في الأدب العربي, منشورات دارك المكتبة العصرية, صيدا, بيروت, 1968, ص.ص. 63-65. أما الدادائية: صنفت على أنها حركة فنية كان ظهورها نتيجة لما أحدثته الحرب العالمية الأولى في المجتمعات الأوربية, فتبنى دعاتها الإبداع الذاتي والتعبير عن الفردية بأي صورة يراها الفنان أو الشاعر, ولذلك كثرت طرائق التعبير فيها وانحدرت هذه إلى أن سميت فوق الطبيعة, ينظر المرجع نفسه ص. 59.

هذه الصورة الشعرية لا يمكن أن تفهم دون العودة إلى الأسطورة الإغريقية فضلا عن الشاعر الذي لم يتعامل مع سيزيف المقولة بل الرمز" وسيزيف في هذا السياق يعني شيئا فرديا بالنسبة لتجربة الشاعر ولكنه في الوقت نفسه شأن كل شعر يخاطب ضميرا إنسانيا جمعيا"[1]

أما الدادئية فقد تبناها الحداثيون فجاء شعرهم مشتتا متشظيا وجاءت كتابتهم مبهمة غامضة, وصورهم غير مترابطة لا علاقة لها لا بالواقع ولا بالمجاز, فالكتابة بالنسبة لهم كأنها رصف لألفاظ دون معنى مجرد أحجية لغوية, فالدادائية لم تمنح الكتابة الحداثية العربية إلا نصوصا مشوهة مبهمة بلغتها وصورها التي تجاوزت التقليد والفني الإبداعي إلى المشوش المبهم وإلى اللا معنى, ولا يعني هذا أن الكتابة الدادائية تشبه الكتابة الآلية فهي أكثر إنغلاقا وابهاما.

أما السوريالية فقد كانت أكثر المدارس مناسبة للمبدع العربي الحداثي؛ ذلك أنها كانت تقوم على التجاوز والانغماس في العالم الميتافيزيقي الغيبي, وتخطي الموروث الثابت وهذا ما جعل الشعراء يتبنون ويقلدون الشعر الدادائي والسوريالي والرمزي وينبهرون به.

وقد أدى هذا التقليد الآلي لكل ما هو غربي حداثي إلى الوقوع في" متاهات كبيرة تتردد بين حتمية ما وراء الطبيعة من ناحية وحتمية عوالم النفس الخفية من ناحية أخرى"[2], وقد انطلق بعض السرياليون في بنائهم للصورة الشعرية من اللاشعور والحلم, فجاءت الصورة مفككة مضطربة, يشوبها التشويش والغموض فالحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان ولا يعترف نتيجة ذلك بالسببية وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة, ولكن حد هذه الخصوبة غير محدد مما يلغي الصورة وينفيها لوقوعها في عتمة الغيبي والنفسي ووهم التجاوز والحداثة , لقد أثر وهم التجاوز والحداثة على الكتابة العربية الحداثية, فمس باللغة والبلاغة والصورة. وضمن هذه الرؤيا "يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة(في المنفى):

هَذِي القِفَار بلاَ قَرَارٍ
اللَّيل فِي أودَائِها الجَرْدَاء يَفْتَرِشُ النَّهَارَ

يعلق إبراهيم السامرائي على هذا قائلا: "الليل في أودائها الجرداء وما أعرف وجها للأوداء فهي ليست جمع وادي, وما بين المعنيين من بعد، وأكبر الظن أنه يريد بها "وديان" أو أودية جمع وادي, وليس الوادي على هذه الصيغة, فذلك من المجازات التي ألفت في الشعر الحديث, ولابد من الإشارة إلى أن مفهوم الوادي

1- ينظر: عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, ص. 206.
2- صلاح فضل, نظرية البنائية في النقد الأدبي, ص. 380.

في ذهن الشاعر غير واضح, وما أظنه قد عرف الوادي على هذه الصورة الجرداء في دروس الجغرافيا"[1], ولكن شعراء الحداثة كثيرا ما يخرقون قواعد اللغة بحثا عن الاختلاف والتجاوز, تجاوز سلطة اللغة على المبدع إلى سلطة المبدع على اللغة .

كما أن الصورة الشعرية الحداثية تجاوزت البلاغة القديمة وذلك باستعمال المجاز غير المألوف ومن ذلك "قول بلند الحيدري في قصيدته (سميراميس):

سَكرَ الليلُ باللَّظَى المخْمُور

فتنزى عَنْ غُرفَةٍ وسَريرٍ

كانَ يحبُّو فِي قَلبِها المخمُور

وغَفَت ضَجَّة الحيَاةِ فَمَاذَا

حَركَ الحسنُ فِي الدُجَى المخْمُور

يتساءل إبراهيم السامرائي كيف يتسنى لنا أن نفهم قول الشاعر اللظى المخمور/ القلب المخمور/ الدجى المخمور, هذه استعمالات جديدة تقوم على أساس جديد لمفهوم التجربة الشعرية, التي لا يقف في وجهها قواعد مقررة تحدد المجاز والاستعارة والتوسع في فنون القول, ولنأخذ قول الشاعر (في قلبها المخمور) وهو استعمال جديد ولكن هذا الاستعمال ندّ عن المألوف في قواعد اللغة من أن صيغة المخمور لا تنسجم؛ ذلك أن الفعل القاصر لا يسمح بهذه الصيغة[2]. إن الصورة الشعرية الحداثية تهفو إلى تجاوز الرؤيا القديمة للصورة ولكن هذا التجاوز لم يشكل مع كل شاعر أو مبدع حداثي بناء إبداعيا استثنائيا يفيض شعرية وجمالا. فقد تجاذبه الابتذال والإبداع والإبهام والتشتت كما قال صلاح فضل.

9- الغموض من الشعرية إلى التعتيم:

إن الشاعر المعاصر في محاولته إبداع تجربة كتابية جديدة تتعارض مع التقاليد الكتابية في البنى اللغوية والدلالية، وتتمرد على الموروث الشعري الكلاسيكي الثابت والمنجز مسبقاً في قوالب عقلية منطقية، تتجاوز مفاهيم المحاكاة والتكرار، بحثاً عن الاختلاف في حركيته نحو الائتلاف، جعلته يرتاد مدارات الغموض، كنتيجة حتمية تعقب تكسيره لثوابت اللغة الشعرية الكلاسيكية.

1- عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, ص. 138.

2- ينظر: إبراهيم السامرائي, لغة الشعر بين جيلين, ص.ص. 141-151.

ولعل هذا ما جعل الهوة سحيقة بين الشاعر المعاصر (الحداثي) وقارئه، فهذا الأخير، لم يستوعب بعد هذا التغير المفاجئ في الثقافة الشعرية والفنية، ولم يتقبل بعد صدمة الحداثة بكل تصدعاتها وتحولاتها، وكأننا به ما يزال خاضعاً لثقافة الموروث والقديم والتقليد، مؤمناً بأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.

وبما أن النص الشعري الحداثي لا يمثل إنجازاً مسبقاً، ولا عالماً مغلقاً، وإنما هو انفتاح دائم على كتابة جديدة، وأسلوب جديد، فلا غرابة إذن في انتقاله من البساطة إلى التعقيد، ومن السطحي إلى العميق، ومن الذاتي إلى الكوني، ومن اليقين إلى الاحتمال، ومن اللاشعري إلى الشعري.

وإذا سلمنا بأن القصيدة العربية الحداثية متسربلة بالغموض يصعب النفاذ إلى عالمها دون جهد، بل إنها قد تبدو في نظر القارئ المتعجل طلسماً لا يفك رموزه إلا واضعه[1]، وبهذا نجد أنفسنا أمام سؤال محير، هل غنى وشعرية الشعر المعاصر مرادف لغموضه؟

ذلك أنه ليس «من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً شاملاً، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة، ولذلك هو قوام الشعر»[2]، فالشاعر الحداثي يحاول أن يوشح نصوصه بحجاب من الغموض الشفاف، الذي يخفي أعماق النص ولا يخفيها، فتزداد النصوص بهذا جمالاً وعمقاً، باعتبار أن العمق هو سبب الغموض في كثير مما كتب الشعراء.

وقد لاحظ «يوري لوتمان أن الخطاب الشعري يمثل بنية على قسط كبير من التعقيد»[3]، فالشاعر المعاصر في خضم التراكم الفكري والغنى الروحي، أو الكثافة المعرفية حول اللغة إلى سحر، جعلته يرتاد مدارات الغموض، حيث يقول أدونيس بلغة غامضة تصل حد الإبهام والتعتيم:

ثَدْي النَّمْلَة يُعزِز حَلِيبَه ويغْسِلُ الإِسْكَنْدَر
القَوْس جِهَات أَرْبَع ورَغِيفٌ واحِدٌ
والطَّرِيقُ كالبَيْضَةِ لاَ نِهَايَةَ لَهُ[4]

ويقول في أوراق الريح:

يتَّكِئُ السِجْنُ عَلَى قمْلَتيْنِ

1- ينظر: محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص.151.
2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.134.
3- ينظر: محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، ص.233.
4- أدونيس، الآثار الكاملة، مج.2، ص.147.

أحدَاهمَا حُبْلَى، وتِلكَ التِي
مَاتتْ تصُبُّ الأكْلَ في قصْعَتَينِ[1].

لقد أفاد الشاعر العربي المعاصر من نورانية الإشراقات الباطنية، ومن اللغة الغامضة السحرية المتشحة بالإبهام أحياناً، لتفجير كل كوامنه الداخلية، شعورية ولا شعورية، بصورة تتجاوز الواقع والمحسوس، في استخدامه للغة الحلم، والجنون والكشف، معبراً عن كل رؤاه وهواجسه، ولأن الباطن هو الحقيقي والجوهري في الإنسان، بل هو الإنسان في براءته الأولى ولذلك لا يمكننا الكشف عن هذا الباطن، إلا بلغة تتجاوز المعيارية والثبات إلى لغة مشحونة بالحلم والرؤيا، ولأن مجال التجربة الشعرية هو الباطن الحقيقي اللامحدود، اللامرئي، بطبيعته الغامضة والمبهمة، عجزت اللغة الواقعية المحدودة أن تعبر عنه، فلجأ بذلك الشاعر إلى ابتكار لغة يكتنفها الغموض والسحر، علّها تستطيع استيعاب تجاربه الشعرية في انبهامها ولكنها قد تصل أحيانا حدّ التعتيم والانغلاق.

إنّ الشاعر العربي المعاصر بعد اطلاعه وتأثره بالشعر الأجنبي، حاول هو الآخر، ابتكار روابط وعلاقات غير مألوفة، وغير متوقعة، بين شتات الدوال والمدلولات، أي أنه حاول إبداع لغته الشعرية الخاصة، في انبثاقها عن التجربة الذاتية، في إبهامها وغموضها، فالتجربة الشعرية الحداثية لا تصدر عن فكرة واضحة، وإنما هي صور مبهمة لانفعالات يوجهها الحدس نحو مناطق التعتيم والغموض، ولذلك راحت النصوص الشعرية الحداثية تغوص في التعتيم والعبثية تارة، وفي الغموض والاستغلاق تارة أخرى.

ولا يمكننا اعتبار « ظاهرة الغموض سمة خاصة بالحداثة الفنية فحسب، فتاريخها يمتد في الشعر طويلاً، من "إدغار آلن بو" إلى "فاليري"، ومن "بودلير" إلى "ملارميه" وحتى "ت.س.إليوت"، وفي حين كان فاليري يعتبر الغموض مجالاً خاصاً بالشعر، اعتبر هنري ميشونيك أن الغموض ظاهرة موجودة في كل مكان ولا يخص الشعر وحده، واعتبره حسين مروة ميزة تخص الفن بشكل عام»[2].

يقول بول فاليري: «حين يكون بيت الشعر جميلاً لا نحلم أبداً بفهمه»[3]، أما أدونيس فيرى أن الشعر يتناقض مع الوضوح الذي يجعل القصيدة مجرد سطح بلا عمق، ومع الغموض الذي يجعلها طلاسماً عبثية

1- المصدر نفسه، ص.212.
2- ينظر: محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، ص.239.
3- المرجع نفسه، ص.239.

وكهفاً مغلقاً، والوضوح «لا مكان له في الشعر الحقيقي»[1]، غير أنّ إطلاق العنان لظاهرة الغموض جعل الشاعر المعاصر لا يميز بينه وبين العمق، مما أدى إلى اعتبار الغموض هدفاً لذاته، وهروباً نحو الفراغ واللامعنى، وهذا ما جعل النقاد يعتبرونه « موجة خطيرة ينبغي مجابهتها»[2]

أما إذا كان الغموض يهدف إلى سبر أغوار الذات، واستبطان العالم، واكتشاف أسراره، ويساعد على تنمية الذوق الفني، والقدرة على استيعاب أشكال الإبداع عند القارئ فهو مقبول وشعري.

ويرى حسين مروة أن الغموض «يكتسب مشروعيته إذا كانت الصورة الفنية غامضة بطبيعتها، فيستحيل أن تقدم مضمونها بأسلوب واضح ومباشر، وإنما وسيلة الكاتب في ذلك هي الإيحاء والرمز»[3]، وإلا تحولت الصورة والتجربة الشعرية إلى تسطح وترجيع فارغ وآلي.

أما الغموض المروفوض فهو ذاك الذي يفتعله الكاتب عن جهل وتصنع، وحباً في خلق الفجوة بينه وبين القارئ، بكسره لشفرة التواصل بينهما، والقصيدة التي يكتنفها هذا النوع من الغموض، يفضل

حذفها ليس من الشعر فحسب بل «من حقل الحساسية الفنية أيضا»[4].

لم يعد الشاعر المعاصر ينظر إلى الكلمة ويحس بها على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى، وإنما صارت الكلمات تجسيماً حياً للوجود، ومن ثمّة صارت اللغة والوجود شيئاً واحداً من منظور الشاعر، وأصبح الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل عنها.

ويتجلى الغموض عند الشاعر الحداثي في استخدامه الجديد للغة، فاللغة مكونة من مكونات ممتدة على المستوى النحوي، متنافرة على المستوى المعنوي.

إن الغموض في الشعر لا يعني دائماً التعقيد والإبهام، ذلك «أن الغموض في الشعر ليس نقيضاً للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو، في الوقت نفسه، عميق، لأنّ البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا في الأعماق»[5].

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.125.

2- المرجع نفسه، ص.241.

3- ينظر: محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، ص.239.

4- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.124.

5- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط.01. ،1981، ص.193.

ولو حاولنا أن نبني تصورنا حول الغموض، استناداً إلى العلاقة، بين المرسل والمتلقي، لوجدنا أن الغموض لا يمثل سوى قطيعة مع الكتلة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشاعر، أو مع الجمهور، الواسع من القراء، وفي هذه الحالة يتضح لنا أن العلاقة بين الشاعر والمتلقي «والتي يفترض أن تقوم على التفاعل والمبادلة، تصبح مجردة من أي حس مشترك»[1].

إن اختلال العلاقة بين الشكل والمضمون قد يؤدي إلى «دفع البنية الفنية نحو حالة من التناقض مع المادة التي يراد التعبير عنها»[2]، أي إلى وجود نوع من اللا انسجام واللاتوافق بين البنية والفكرة، وهذا ما يسميه أدونيس بالغرابة التي تمثل التجديد ذاته، في نظره، فالغموض في الشعر «خاصية في طبيعة التفكير الشعري، وهي لذلك أشد ارتباطاً بجوهر الشعر، وبأصوله التي نبت منها»[3].

لم يعد الدال اللغوي في إطار الشعر الحداثي مدلولاً واحداً، بل أصبح الدال مشحوناً بفيض من المدلولات والتصورات اللانهائية.

ويرى محمد علي مقلد بأنّ أنصار الغموض في الشعر العربي الحديث والمعاصر أضفوا على رموز اللغة قيمة أيقونية وتصويرية[4]، في حين جردوها من امتيازاتها، فـ"هيغل" يؤكد «أن الكلام وسيلة الاتصال الأقرب إلى الفهم، والأقرب إلى الذهن، وهو الوسيلة التي تتيح استيعاب كل ما يعتمل في أعماق النفس، أي في المناطق التي تبدو عصية على البلوغ، كما تتيح التعبير عنه»[5]، فالكلمات هي الوسائل الأكثر طواعية وليونة لاكتشاف أسرار الوجود وتفاصيله.

أما أدونيس فيرى أن الذين يطالبون اليوم بالوضوح في الشعر حاملين شعارات الجماهيرية أو الثورية أو الواقعية، إن ما ينادون به في الواقع هو «نظم الأفكار، ووصف المواقف، ويطلبون من الشاعر عملياً أن يبقى ضمن المعاني العقلية، فكأنهم يطلبون منه أن ينتج ما ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب»[6]، فالغموض في الشعر لا يشكل بذاته نقصاً وضعفاً وترهلاً في لغة الشاعر، والوضوح ليس بذاته كمالاً وقوة إلا أن الغموض يكون في الأغلب دليل غنى وعمق.

1- المرجع نفسه، ص.235.

2- المرجع نفسه، ص.190.

3- المرجع نفسه، ص.190.

4- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص.235.

5- المرجع نفسه، ص.236.

6- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.45.

إن الشاعر المعاصر في تجربته الشعرية مدفوع بهاجس ابتداع واكتشاف، لا بهاجس تزيين وتجميل وزخرفة، وهذا ما جعله يغير علاقته باللغة، فلم تعد مجرد وسيلة للتواصل وإقامة العلاقات اليومية، وإنما أصبحت فضاء للتحاور مع أعماقه ورؤاه والأبعاد التي يتطلع إليها.

إن الشعر الحداثي يشكل في جوهره محاولة لتجاوز الظواهر المرئية، ومواجهة الحقيقة الباطنية في ذات الشاعر، أو في الكون كله، ولذلك كان على لغته أن تحيد عن معناها العادي، لتتشح بالغموض، والرمز والإيحاء، فلغة الشعر الحداثي تفاجئ وتهدم الصور التي استقرت في الذاكرة الجماعية بتأثير العادة والتقليد.

إن الغموض الذي صار يمثل السمة الأهم في الشعر العربي المعاصر صادرٌ عن صفاء ذهن الشاعر، وشفافيته وبعده التأملي، لا عن تشوش روحي أو ضعف في التعبير، فهو «غموض غير معتم بل شفاف، يصح وصفه بما قاله كوكتو عن مالارميه (غامض كالماس)»[1]، فالغموض هنا هو تجسيد للشعر الرمزي والشعر الصافي، إنه يشكل الحد الفاصل بين لغة النفوذ والألفة، والوضوح ولغة التغرب، والدهشة والمفاجأة، لذلك فكل «شاعر كبير هو بالضرورة غامض غموضاً ماسياً»[2].

وبهذا فالغموض في الشعر الحداثي والمعاصر عنصر جوهري لا يمكن النظر إليه، كما يقول هربرت ريد، « على أنه مجرد صفة سلبية، أي على أنه إخفاق من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام»[3]، وإنما يمكن اعتباره صفة إيحائية، ترجع إلى أمانة الشاعر وصدقه وموضوعيته، ولذلك يمكن اعتبار الغموض قوة مفجرة لغنى ودلالة وعمق النص، ولو كان الغموض بذاته نقصاً وعجزاً لسقطت أعظم النماذج الشعرية الإنسانية قديمة كانت أو حديثة في دائرة العبث واللامعنى.

وعليه فالغموض ظاهرة مشروعة في الشعر، وليست مجرد ذريعة يتخذها الشاعر ستاراً ليخفي عجزه عن الإبداع، ولذلك فتهمة الغموض دعوى باطلة، فالقارئ حين يعجز عن فهم لغة الشعر الحداثي لضعف ثقافته وقصورها عن استيعاب مفاهيم التجاوز والتخطي، فهو بإصراره على فهم ما تغير بذهنية ثابتة لم تتغير، يجد نفسه أمام طلاسم وأحاجي، لا تسعفه مفاهيمه وأفكاره المعيارية، العقلية الثابتة على فهمها، فالشاعر الحداثي لا يبشر بالغموض إلا بقدر ما يبشر بالإبداع، وهو كمن يحارب الأعماق من أجل أن يبقى على السطح، إذن « تصوروا أن الإنسان أو العالم واضحاً، فلن يكون آنذاك أكثر من تسطح هائل،

1- المرجع نفسه، ص.45.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.45.

3- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.190.

ولن يكون فيهما مكان للشعر»[1]، وبهذا فكل مبدع غامض لأنه يمثل حاجتنا الدائمة إلى التجاوز الراهن وكشف المجهول.

10- شعرية النثر في الكتابة الحداثية:

يمارس الكاتب فعاليته الإبداعية معتمدا على قدرته في تفجير طاقات اللغة، فالكاتب الحداثي يستند على اللغة المعيارية كخلفية نظرية فيما يكتب ويفكّر، ويفجّر من عمقها بُنى وأشكالا ومضامينا جديدة واستعمالات مغايرة لما هو مألوف ومتداول، فتبدو لغة الخطاب الأدبي مفارقة للغة المعيارية ومستندة عليها في الوقت ذاته.

لقد وظّفت الكتابة النثرية التقليدية لغة تعبيرية إبلاغية توصيلية بالدرجة الأولى، ورغم اعتمادها على الجماليات البلاغية أحيانا إلاّ أنّها بقيت محصورة في إطار نقل ومحاكاة الواقع وتوصيل التجربة المعيشة في شكل نثري، فتحوّل النص النثري إلى مرآة عاكسة للواقع بمظاهره الاجتماعية والسياسية والفكرية، بهدف إبلاغ رسالة محدّدة أو تحقيق غاية معينة. ولهذا يمكننا القول إنّ الوظيفة المحورية للخطاب النثري التقليدي هي نقل الواقع وإظهاره للقارئ عبر لغة مباشرة تدفع بالوظيفة التوصيلية إلى مداها الأقصى، ممّا يقلِّص من توظيف الطاقات والآليات اللغوية التي من شأنها أن ترتقي بالخطاب النثري إلى أبعاد شعرية، فيتحوّل الخطاب النثري من نقل وتوصيل وإبلاغ جاف ومسطّح إلى خطاب نثري شعري إيحائي برؤيا تغييرية تجاوزية .

ولأنّه "ليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبِّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة.. إنّ كلّ تجربة لها لغتها، وإنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"[2]، ولأنّ التجربة الكتابية الجديدة تزامنت مع ظهور وتداول المفاهيم الوجودية والصوفية والسوريالية والعبثية وظهور فلسفة اللامعقول ورواج مفاهيم مثل موت الإنسان والإنسان ذلك المجهول ونهاية التاريخ وانسحاق الذات وشيوع الفكر الحداثي التجاوزي والثائر على كل معايير الثبات والقواعد المعيارية، كان من الضروري بروز معايير جديدة للفن والإبداع والكتابة، ووسط كل هذا التضارب الفكري والتاريخي والاجتماعي، بقيت اللغة تشكِّل جوهر الوجود وبالتالي الكتابة، ومن أجل التعبير عن كل هذا التراكم المعرفي الفلسفي والتاريخي والاجتماعي المتناقض والمتضارب، وجد المبدع نفسه مضطرا إلى أن "يعالج في

1- أدونيس، زمن الشعر، ص.184 .

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص. 174.

نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، ويظلّ كذلك حتى يطمئن بينه وبين نفسه للتجربة،وهي المطابقة التي تستحدث وحدها الخصوصية المميزة لكلّ تجربة"[1]، فتبتكر لغتها من عمق التوتُّر الداخلي واتساع الرؤى الإبداعية.

ولأنّ الوظيفة المرجعية للغة تحيل المبدع مباشرة على واقع يرفضه، فقد حاول أن يدفع بها إلى الوراء قدر الإمكان في مقابل الدفع بالوظيفة الشعرية إلى أقصاها فكانت اللغة هي الفضاء الأرحب والمتنفَّس للمبدع والمخرج لمأزقه الذاتي والوجودي والإبداعي فتحوَّلت اللغة إلى "أكثر من أداة، إنّها بعد بنائي من الأبعاد التي تتحرك فيها الهوية والمجتمع وتتكوّن"[2]، كما أنّها البديل الآخر عن واقع مشوّه ومرفوض والمبدع – الحداثي خاصة- في تمرُّده وثورته ورغبته الجارفة في تجاوز واقعه المرفوض والمفروض وبهدف تغييره جعل من اللغة عالمه البديل،عالم تؤسِّسه رغبته وثورته وتمرُّده وعواطفه، ولذلك نجد الكتابة الحداثية تشكل فضاء لغويا مشحونا بالحلم والرمز والأسطورة والتمرُّد والجنون، عالم يقوم على كل ما هو فني شعري، حيث تحوَّلت اللغة النثرية إلى لغة شعرية فنية محرِّكة للدواخل، فهي حين تعبِّر عن الحزن والألم والموت والثورة والوطن والتاريخ، تكشف عن شعرية الجمع بين الموجود والممكن، بين الحضور والغياب، بين الجميل والمشوّه، بين الجنون والحكمة، بين الحب والخطيئة، والواقعي والمتخيَّل.

ويقع الخطاب الحداثي الشعري النثري بتفعيله للوظيفة الشعرية، في مفارقة وظيفية نظرا لخصوصيته، فالعمل الأدبي يتحدَّد "بلغته لا بفكريته، إذ لو يحدَّد بفكريته لما كان هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصةشعرية"[3]، لا يعني هذا إهمال مضمون الخطاب الحداثي، فقد انتهى "ياكبسون" إلى اعتبار أيِّ فصل في الدراسة الأدبية بين المستوى الشكلي والدلالي أمرا مقحما "فما الذي نستطيع أن نقوله عن كلام لا نعرف شيئا عن دلالته"[(4)] ولهذا فإنّ التوظيف الشعري للغة لا يقتصر على الجانب الشكلي فقط ولكنَّه يتبنى الخطاب ككل، في علائقيته ونسيجه وانبنائه وتناغمه الشكلي/الدلالي، خاصة أنّنا ننطلق من أنّ "اللغة الشعرية وسيلة استبطان واكتشاف ومن غاياتها أن تحرِّك وتثير وتهزَّ الأعماق وتفتح أبواب الاستباق..إنّها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها من

1- عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط. 2، 1996، ص. 110.

2- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص. 186.

3- أدونيس، صدمة الحداثة، ص. 260.

4- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية، ص. 30.

حروفها وموسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة"[1] ولذلك يجب أن نفرّق بين الاستعمال الفني الشعري للغة وبين الاستعمال اليومي التواصلي الإبلاغي لها، ضمن الخطاب الحداثي بطبيعته النغامضة الملتبسة بين النثري والشعري.

الكتابة الحداثية بين التأثير والتوصيل:

تسعى الرؤية النقدية الحداثية إلى التمييز بين الخطاب الأدبي واللاأدبي والشعري، واللاشعري مركزة على كيفية التعامل مع اللغة باعتبارها الجوهر والوسيلة في العملية الإبداعية الأدبية، فليس "ثمة ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية، بل هناك ألفاظ متناغمة من إيقاعات سياقية معينة، تتشكل من خلال دفقات شعرية لا تلبث أن تنتظم في بنية متكاملة"[2].

إنّ اتساع مجال التفاعل بين الشعر والنثر وثرائه في الكتابة الحداثية يعكس ظاهرة فنية معقدة يتجاذبها الرفض والتأييد، فالخطاب الكتابي الحداثي يقوم على التوظيف المكثّف للأساليب والوظائف الشعرية "حتى لكأنّ حضور الشعر في الكتابات النثرية شكل من أشكال التغيير"[3]، إلاّ أنّه يجب الإشارة إلى أنّ حضور الشعر أو بعضا من خصائصه في تلاوين الخطاب الكتابي الحداثي يجب أن يكون حضورا واعيا لا اعتباطيا، هدفه شحن الخطاب بلغة انفعالية مكثّفة وشاعرية لا تراعي نظام العلاقات وانسجامها بين الإبداع وخصائص الكتابة والمستوى اللغوي الشعري وفنياته، وقد يكون التوظيف الشعري للغة في جانبه المقابل قتل لفعالية العمل الأدبي وممارسة تعسفية وقصرية على الخطاب النثري الحداثي ومغالطة في فهم كيفية وطبيعة توظيف بعض التقنيات والآليات الشعرية والأساليب الجمالية في الخطاب النثري كون هذه التقنيات والأساليب والآليات تشكّل إمكانات وطاقات اللغة ،هذه الأخيرة التي تشكل نقطة تقاطع ومجال اشتراك كل الأجناس الأدبية.

إنّ التوظيف اللافني واللاواعي للغة الشعرية في الخطاب النثري يحيل على"التشاعر الفج" لا على الشعرية والفنية، فالكتابة النثرية لا تأخذ "من الشعر ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها

1- مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي المعاصر، ص. 245.

2- علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، (بين السياق ونظرية النظم) بحثا عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2002، ص. 38.

3- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 79.

وثرائها، وما يجعل منها نصا ذا جمال شائك ومكنون احتمالي"[1]، يشع من هذا التعالق الخلاّق (الفعال) بينهما.

إنّ اللغة الشعرية في انحرافها وانزياحها عن قاموسيتها وكسرها للعلاقة المنطقية الاعتيادية بين الدال والمدلول وبتوسيعها للفجوة: مسافة التوتر بينهما تتحوّل من نظام لغوي تواصلي إلى كائن عضوي "يتنفس ويولد، ويمتص طاقات الإنسان"[2].

أنّ اللغة الشعرية تتجاوز النموذج المعياري من أجل إعادة بناء نسيج علائقي لغوي/دلالي على مستوى أعلى من الفنية، فاللغة الشعرية "خلاّقة مادامت:

1- تخلق تعبيرات جديدة (و ليست فونيمات جديدة).

2- تخلق مضامين جديدة (وليست مكونات جديدة).

3- تخلق ارتباطات جديدة بين التعبير والمضمون.

4- تقيم علاقات تكميلية معيِّنة غير مسبوقة بين التعبيرات والمضامين والعلاقات"[3]، فاللغة الشعرية تبتكر عالمها العلائقي الخاص، عالم جديد ومفارق للمعتاد إلاّ أنّها لا تحقق استقلاليتها المطلقة عن اللغة المعيارية، حيث تبقى هذه الأخيرة تشكِّل خلفية ثابتة لأي نشاط لغوي.

إنّ اللغة الشعرية "غاية في ذاتها وليست وسيلة ..تتميّز عن اللغة اليومية بالطابع المحسوس لتركيبها ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفُّظي أو حتى المظهر الدلالي للّفظ"[4]. فهي تُشكل بناء مختلفا عن البناء المعياري ولكنّها لا تبتكر نظاما لغويا مستقلا، فاللغة الشعرية مشدودة لأهداف ووظائف تختلف عن أهداف ووظائف اللغة المعيارية؛ رغم أنّهما تقومان على قاعدة نحوية وصرفية ومعجم واحد مشترك، إلاّ أنّ قانون اللغة المعيارية"يعتمد على التجربة الخارجية، في حين أنّ قانون اللغة الشعرية يقوم عكس ذلك على التجربة الباطنية"[5].

1- المرجع نفسه، ص.ص.171-172.

2- منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق والكمال والحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص. 216.

3- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص. 19.

4- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية، ص. 58.

5- جان كوهين. بنية اللغة الشعرية، ص. 207.

إنّ الاختلاف بين اللغة المعيارية والشعرية هو الفارق بين المباشر واللامباشر بين التصريح والتلميح، بين الإشاري والإيحائي، إلاّ أنّ هذا الاختلاف نسبي وليس مطلق، فالعلاقة "بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، التي يمكن أن نصفها بالسلبية لها أيضا جانبها الإيجابي الذي هو بطبيعة الحال أكثر أهمية بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها، ذلك أنّ عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعري لا تنحرف عن قانون ما هو معياري لأنّها تشكّل الخلفية التي تعكس انحراف الخصائص الأخرى"[1].

وعلى الرغم من أنّ اللغة الشعرية تركزّ في انبنائها على الوظيفة الشعرية فيما تركزّ اللغة المعيارية على الوظيفة المرجعية، إلاّ أنهما تقومان على تساند ضمني داخل الخطاب الحداثي فاللغة الشعرية هي "العبور من "البناء" إلى "الوظيفة" من المجاوزة إلى التأثير الشعوري"[2]، ولذلك نجد النصوص الحداثية قد شحنت لغتها بطاقة تأثيرية، شعورية عاطفية تنبع من عمق التجربة الحداثية، تتلبس بها وتتكشف وفق توتراتها ومظاهرها ورؤاها.

إنّ اللغة الشعرية هي لغة تموضعت في "مواضع جمالية لم يسبق أن ألفها التركيب العرفي المتداول، فالعبارة المعيارية هي التي تضيق وتنكسر أمّا العبارة الشعرية فهي سحر اللغة وكيمياؤها"[3]، وتجدر الإشارة إلى أنّ المدارس النقدية الحداثية في بعض نصوصها التنظيرية–خاصة الوظيفية الشكلية– تقتل النصوص الأدبية "بتجريدها من أهمّ ما فيها وهو التجربة الإنسانية المصورة"[4]، فيتحوّل الخطاب الأدبي عن مساره الإبداعي الإنساني إلى خطاب لغوي تقني يحتفي بالأشكال اللغوية واللّعب الحر بالكلمات، ليتحوّل إلى نسيج لغوي لا دلالة له، لذا يبدو من المغالطة دراسة الخطاب الأدبي برؤية ثنائية (شكل /مضمون)، ففي النّص الأدبي لا وجود للانفصال–ولو افتراضا– بين الشكل والمضمون ففي الخطاب الأدبي "يغدو الشكل مضمونا، والعكس بالعكس"[5]، ولذلك فاللغة الشعرية ليست مجرد تشكيل لغوي تقني فهي "لا تخلق شعريتها وإنّما تستعيرها من العالم الذي تصفه"[6].

1- يان موكاروفسكي، بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص. 42.

2- جون كوين، اللغة العليا، ص. 271.

3- ينظر: صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. ص.ص. 123-136.

4- شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط.1، 1997، ص.21.

5- هربرت ماركوز، البعد الجمالي، تر. جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1982،ص.55.

6- جون كوين، اللغة العليا، ص. 283.

إنّ وجود قواعد موضوعية تسمح لنا بتصنيف الخطاب اللغوي في النص الأدبي، داخل خانة اللغة المعيارية أو الشعرية أمر مستعص فـ"الحدّ الفاصل بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، مسألة متغيرة"[1]، بتغيّر الثقافات والعصور والرؤى. ويمكننا القول إنّ اللغة الشعرية تعمل على توليد المنافرة الإسنادية بين المسند والمسند إليه وتوسيع الفجوة: مسافة التوتر بين الدال والمدلول باعتبارها تمارس انتهاكا منظّما ومقصودا على قواعد اللغة المعيارية بغية تشكيل رؤية جمالية شعرية ولكن ليس كلّ انتهاك لقواعد اللغة المعيارية يشكلّ بعدا جماليا شعريا، فقد لا يتعدى أحيانا حدود الزخرفة والتلاعب اللغوي، العبثي، كما أنّ هناك بعض التجاوزات التي تولّدها اللغة الشعرية لا مجال فيها "للاستقراء والاستنتاج، إذ يستغرقه التذوق والتخيل والمتعة[2]، وهذا ما يمكن أن ندخله في الجانب الميتافيزيقي للشعرية الذي يشكل ما أسماه "الجرجاني "بالهزة واللذة، و"بارت "باللّذة، و"أبو حيان التوحيدي "بالإمتاع.

لقد تجاوز الخطاب المعاصر–الحداثي خاصة–لغة الحياد والتوصيل والتصوير المباشر للواقع وخدمة الرؤى الإيديولوجية والتقويم الاجتماعي، الذي طالما حدّ من فاعليته الجمالية الشعرية .

إنّ الخطاب الكتابي الجديد في سعيه لتحقيق أسلوبه الفني المتميز يستند على كيفية توظيف اللغة الشعرية، هذه الأخيرة التي " تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال؛ أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لا حدّ له، وبأنّ اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم وتغيير دائم للواقع والإنسان"[3] بتوظيفها لتقنيات لغوية متنوعة بلاغيا وإبلاغيا.

إنّ "الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في "قوالب" مستهلكة . لكن يبقى أنّ الأسلوب على النحو الذي يستخدمه الأدب له قيم جمالية، وهو " مجاوزة" بالقياس إلى المستوى العادي"[4]. العادي"[4]. وفق خصائص فنية تخرج بالخطاب من سياقه الإخباري الإبلاغي إلى سياقه الجمالي الشعري، وفعله التأثيري في ذات المتلقي.

1- جان ستاروبنسكي وإيف سيفر بل ودانيال هنري باجو، في نظرية التلقي، تر. غسان السيد، دار العدد، سورية، ط.1، د.ت. ص.ص. 59-60.

2- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 20.

3 - أدونيس، صدمة الحداثة، ص.294

4- جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 35.

إنّ شعرية الأسلوب لا تتأتى بالضرورة من استعمال الأدوات والآليات البلاغية والمظاهر الإنزياحية، فقد تتولد من التزاوج الوظيفي بين الأسلوب العادي والشعري واللهجة العامية، فتتولّد شعرية الأسلوب بطريقة كنائية تأثيرية حتى دون استعمال الوسائل البلاغية.

الفصل الثالث

مأزق الكتابة بين الحداثة والتراث

1- الكتابة وإشكالية التراث.

2- جدلية الكتابة (التراث/ الحداثة).

3- الكتابة وسلطة التراث.

4- الكتابة والتجاوز.

5- الكتابة الحداثية وشعرية الرؤيا.

6- الكتابة وماهية الرؤيا.

7- مغامرة الكتابة الحداثية.

7-1- الصوفية.

7-2- اللغة الصوفية ورؤيا الحداثة.

مأزق الكتابة بين الحداثة والتراث

1- الكتابة وإشكالية التراث:

ارتبط مفهوم الكتابة المعاصرة والأدب المعاصر عموما بمجموعة من المفاهيم التي تقود مباشرة إلى رؤيا التجاوز, فالثورة والتمرد والتخطي مفاهيم اقترنت بالمعاصرة والتجديد والحداثة, وشكلت مرحلة جديدة ومغايرة في تاريخ التحول الكتابي العربي, ويتفق أغلب النقاد على أن مرحلة الشعر والأدب العربي المعاصر عموما يمكن تحديدها بالثورة الفعلية على الشكل والمضمون وتجاوز القواعد والمعايير التي رسمتها الرؤية النقدية القديمة للكتابة وألزمت بها المبدع, ولكن مع هذه الثورة الأدبية رسمت معالم جديدة للكتابة العربية, بداية من منتصف القرن العشرين, مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية, وبدأ التغيير يمس جميع جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية, وتحولت اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية خاصة في المجال الأدبي.

شكلت الكتابة المعاصرة والحداثية خاصة انعكاسا فعليا لحالة التشظي والتشتت والانسحاق والتوتر الذي كان يعيشها المبدع العربي آنذاك, ولأن المبدع يرى في الكتابة فعل وجود وتغيير وتجاوز وهدم وبناء, فقد حاول أن يعبر عن كل هذه التفاعلات والمفارقات من خلال الكتابة

لقد تضافرت عوامل مختلفة مولدة ثورة أدبية على كل ما يوحي لدعاة المعاصرة والحداثة لتكون سببا في تراجع الإبداع وثباته وعجزه عن احتواء طبيعة التجربة الأدبية المعاصرة, فكان أن تعالت أصوات نقدية وإبداعية , جامعة بينها بضرورة الثورة على القديم وتجاوزه وتخطيه إلى فضاء آخر, يلغي القاعدة والمعيار والمقايسة وفق نموذج متعال , ثابت, وتأسيس رؤيا تجاوزية كتابية جديدة قادرة على احتواء مفارقات العالم والإنسان, تنفي النموذجية وتؤسس مع كل تجربة إبداعية نمطا كتابيا جديدا ومتفردا بخصوصيته وجماليته وشعريته.

إن الكتابة المعاصرة (الحداثية) لا يمكن أن تتقولب في قالب معياري لأنها لا تعنى بالعقلي والمنطقي, ولا بالعيني الوصفي والتقريري, ولكنها تؤسس لكتابة الرؤيا التجاوز والمغايرة.

لقد حددت المدونة النقدية العربية المعاصرة مفهوم المعاصرة وفق المقياس الزمني فاعتبرت أن كل نص أنجز ضمن الخمسين سنة منذ كتابته هو نص معاصر, إلا أن هذا المفهوم الزمني للمعاصرة لا يعكس حقيقتها إذ لطالما ارتبطت المعاصرة في أذهان النقاد والمبدعين بقضية التجديد والمغايرة والتجاوز, تجاوز

وتخطي كل ماهو قديم وثابت, وإلغاء سلطة المعيار القبلي ورفض التقليد والنمطية والاحتذاء, محاولة تأسيس عالم جديد لا يخضع للقبلي وسلطته, وإنما يتأسس على رؤيا جديدة تنطلق من الذات المبدعة في تأسيسها لعالم جديد مواز, عالم كتابة التجاوز والخلق, كتابة جديدة مختلفة تكتسب سماتها وخصوصيتها وفرادتها من طبيعة التجربة الإبداعية في حد ذاتها, فالمعاصرة هدم للسابق وبناء للممكن المحتمل.

ولكن لا يمكننا أن نسلم بأن كل جديد مختلف مرتبط بالعصر هو كتابة معاصرة, ولذلك لا يمكننا أن نفهم معاصرة شوقي الكتابية هي معاصرة السياب أو أدونيس أو غيرهما من الشعراء, فشوقي حينما وصف مبتكرات المعاصرة لم يعكس جوهر المعاصرة, وإنما قام بوصف ما هو موجود وصفا تقريبيا يجسد منجزات العصر، ولذلك لا يمكننا اعتبار المعاصرة هي الارتباط الزمني بالعصر, لأنها بهذا تتحول إلى قالب زمني يغيب فيه التمييز بين المختلف المغاير وبين التقليدي السائد, فيما هي بين التجديد والتقليد وينفي الحس الجمالي المؤسس لرؤيا التجاوز والتخطي والإبداع.

إن الكثير من «أدبائنا المعاصرين لا سيما الموهوبين منهم يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة, وما يثير هذه القضايا والأحداث والمنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان, حريته وسعادته ومصيره»[1], إنه تجسيد حقيقي لطبيعة الأزمة التي يعاني منها المبدع في علاقته مع ذاته وفي علاقته بواقعه بكل تحولاته المعقدة التي يصعب القبض عليها في أحيان كثيرة.

يمكننا أن نحدد «نمطين من العصرية, كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية, النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه بالنظرة السطحية لمعنى العصرية, حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته, ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه, والحقيقة أنه يعيش على هامشه, والنمط الثاني يتمثل في الدعوى إلى العصرية المطلقة والتي توشك أن تنفصل عن التراث»[2]، وقد تصل إلى حدّ رفضه إعلان القطيعة معه، وإلغاء ما جاء فيه.

1- حسين مروة, أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث, مجلة الآداب البيروتية, دار الآداب, بيروت, العدد2, فبراير 1967, ص. 28.

2- عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, المكتبة الأكاديمية , القاهرة, ط.6, 1994, ص. 12.

وهنا تكمن الأزمة الحقيقية في فهم مسألة المعاصرة وقد مثل عز الدين إسماعيل للنمط الأول بكل من أحمد شوقي وأبي نواس, حيث سعى كل منهما إلى أن يكون عصريا في خطابه الشعري, فشوقي حاول تمثل مظاهر عصره في شعره وراح يصف المخترعات معتقدا أنه بذلك يعبر عن معاصرته, وأبو نواس حاول استبدال الوقوف على الأطلال بالوقوف على الخمر واستبدل المقدمة الطللية بالمقدمة الخمرية, معتبرا أنه يعاصر مظاهر الترف في العصر العباسي, كما نجد أن أدونيس يعتبر أن شوقي لا يمت بصلة لمفهوم المعاصرة, لا من ناحية الشكل ولا المضمون. وقد بلغت «استهانة أدونيس بالشاعر أحمد شوقي ذروتها عندما يقول إن كلام شوقي في قصيدة باريس ليس تساؤليا ولا تأمليا ولا إخباريا, إنه كلام رعاية؛ أي تبن وإخضاع.. فشوقي إذن جاهلي في باريس والمطلوب منه أن يضفي على باريس رؤية غربية لا رؤية شرقية»[1], يبدو من خلال القول أن شوقي لم يفهم المعاصرة على أنها تجربة إبداعية مغايرة, وإنما فهمها على أساس أنها وصف لمنجزات المعاصرة.

ويتطرق أحمد شوقي إلى أزمة الشعر العربي في مقدمة ديوانه فيقول« اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم, فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة, ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور(القديم على قدمه), فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه وأتوا المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب, وانغمس فريق في بحار التشبيه حتى تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل, وزعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد, فكلما كان بعيدا عن الواقع منحرفا عن المحسوس, مجانبا للمحتمل, كان أدنى في اعتمادهم إلى الخيال, وأجمع للجلال والجمال, حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس والعلو البغيض على العقول السلمية»[2], يبدو أن شوقي يحاول أن يحدد أزمة الشعر العربي في مجموعة من النقاط تجاوزها الإبداع المعاصر, ويتضح جليا أن مفهوم شوقي لحل هذه الأزمة لا يتجاوز الظاهر ولا يخرج عن جوهر التقليد.

فها هو يصف الغواصة في قصيدة شعرية معتقدا أنه يحقق بذلك رؤيا المعاصرة والتجديد, يقول:

1- جهاد فاضل, قضايا الشعر الحديث, دار الشروق, بيروت, ط.1, 1984, ص. 110.

2- ينظر: محمد بنيس, الشعر العربي الحديث, بنياته وإبدالاتها, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط2, 2001, ص. 70.

وَدَبّابَةٍ تَحتَ العُبابِ بِمَكمَنٍ أَمينٍ تَرى الساري وَلَيسَ يَراها[1]

والظاهر أن وصف الدبابة لم يضف على القصيدة أي بعد من أبعاد التجديد والمغايرة والتجاوز, حيث لا يتعدى أن يكون ترجيعا للواقع, فيما المعاصرة تمثل موقفا واضحا من الواقع فأعظم «المواقف لا تشكل أثرا فنيا إذا نقلت نقلا, فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها والنقل والتأريخ ناقص, أما في الفن فلابد من إبداع علاقة ومن توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة, الواقع الراهن والواقع الممكن بل إن أغرب الأحكام لا يشكل أثرا فنيا إذا نقل حرفيا؛ لأن نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية ولابد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة»[2]، إلى فضاء الخيال والممكن والخلق/ معيدا تشكيل الواقع وتصويره وفق رؤيا إبداعية تتجاوز الوصف والتقرير إلى الإيحاء والتلميح.

لكن شوقي لم يتمكن من تجاوز اللحظة الراهنة وتحويلها إلى رؤيا ديناميكية فعالة, قادرة على تأسيس تجربة إبداعية تتجاوز السابق الموجود وتعبر إلى عوالم الممكن والمحتمل.

كما يرى عباس محمود العقاد أن «العيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها عديدة مختلفة المداخل, ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة وهي بالإيجاز: التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأغراض دون الجواهر, وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في اصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود»[3]، فالمبدع المعاصر يسعى إلى استكناه العوالم الخفية التي لم تكتشف بعد.

2- جدلية الكتابة (التراث/ الحداثة):

لا يمكننا الحديث عن الكتابة وإشكالياتها دون أن نتعرض إلى مأزق الكتابة العربية بين التراث والحداثة, وإذا اعتبرنا التراث هو « انتقال السمات الحضارية أو الثقافية لمجتمع معين من جيل إلى جيل عن طريق التعلم والتعليم, ويسمى بالتراث الحضاري أو الثقافي أو الاجتماعي, ويتحدد التراث –

1- أحمد شوقي, الشوقيات, المكتبة التجارية الكبرى, مطابع دار الكتاب العربي, بيروت, ج.2, د.ت. ص. 109.

2- خالدة سعيد, حركية الإبداع, دار العودة, بيروت, 1979, ص. 16.

3- العقاد عباس محمود, المازني عبد القادر, الديوان, مطابع دار الشعب, القاهرة, 1997، ط.3, ص. 129.

كمصطلح اجتماعي- بالسمات الحضارية أو الثقافية أو الاجتماعية لأمة من الأمم, إنه تركة الأجيال الماضية من حضارة مادية ومعنوية يتلقاها الأفراد من المجتمع»[1].

فالتراث جزء لا يتجزأ من بناء المجتمع وتطور الأمم في كل زمان, ذلك أن التراث يمثل ويكون الجزء الأكبر من الرؤيا المعاصرة للمجتمع العربي, فهو يشكل تراكما فكريا وحضاريا وثقافيا تتوارثه الأجيال عبر القرون, فحديثنا عن التراث لا يقتصر على النصوص الأدبية فقط وإنما هو تناول للتراث باعتباره معرفة ومعتقدات وفنا وصناعة وأخلاقا وكل ما استطاع أن يحققه الإنسان من معارف ومنجزات, مادية ومعرفية فهو يشكل خبرة إنسانية و«هو حلقة من سلسلة طويلة من الحضارات الإنسانية المتعاقبة وهو جزء من التراث الإنساني العام, لأنه أدى ولا يزال يؤدي دورا أساسيا ومهما في إغناء الحضارة الإنسانية وتطويرها ومن يتصفح كتب التراث العربي, يجد أمامه عملاقا متشعب الفروع يضم الطب والرياضيات وعلم البصريات إلى جانب الفلسفة والجغرافية والأدب والعلوم الاجتماعية والفنون، وإن الاهتمام بالتراث الحضاري مهمة ضرورية تحتاج إلى موضوعية وعقلانية من جهة, وإلى عالمية الفكر الإنساني وتواصله من جهة أخرى, وإن عملية إحيائه هي عملية انتقائية تحتاج أولا إلى الاستيعاب استيعابا موضوعيا, وذلك عن طريق فهمه وهضمه وتطويره نحو الأفضل وربطه بالمعاصرة التي تعني استيعاب الحاضر بخصوصياته القومية, وربطه بالتراث الإنساني العالمي وخصوصيات العالم المعاصر»[2], فالتراث يشكل استمرارية إبستمولوجية ماثل ومندس في حاضرنا, فهو لا يشكل وحدة ثابتة وجامدة إنما هو وعي وكينونة تسكننا وتشكل وعينا بالماضي والحاضر والمستقبل في رؤيا ائتلاف أو اختلاف معه, فهو «في معناه العام يشمل كل ما خلفته لنا الأجيال السابقة في مختلف الميادين الفكرية والأثرية والمعمارية والقيم والتنظيم والصنع, وهو كل ما هو حاضر في وعينا الشامل مما ينحدر إلينا من التجارب الماضية في المعرفة والقيم والنظم والمصنوعات والحضور»[3].

فالتراث لا يمكن حصره في الأدب القديم عامة وفي الشعر الجاهلي خاصة «إذ لا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زماني ومكاني يحصره في نصوص الأدب الجاهلي وذخائر علوم العربية والتاريخ الإسلامي, بل تمتد أبعاده لتستوعب التراث القديم لكل أفكار وطننا العربي على امتداد الزمان

1- عيتاني نديمة, التراث في الحضارة العربية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط.2, 1996, ص. 21.

2- المرجع نفسه, ص. 53.

3- السيد محمود أحمد, عصرنة التراث, دار حراء طه, القاهرة, 1999, ص. 38.

والمكان»[1], ولكن يجب أن ندرك أن ارتباطنا بالتراث ليس محاكاة وتقليدا كليا لكل ما جاء فيه, ليس تكرارا ووقوفا عليه باعتباره الأكمل والأمثل وإنما هي استمرارية تطورية, فعصرنة التراث «لا تعني تقليد التراث ولا أن نعود بحاضرنا ومستقبلنا فنصبها في قوالب الأمس البعيد, ولكنها تعني أن نبصر جذور غدنا الذي نريده مشرقا في الصفحات المشرقة من التراث.. وبذلك وحده يصبح التراث طاقة فاعلة وفعالة», فالتراث لا يتنافى مع الإبداع والتطور والتجديد وإنما يجب أن يكون محركا لهذه الصيرورة الإبداعية في جميع المجالات.

وبما أننا نناقش إشكالية الكتابة والتراث فلا بد أن نطرح فكرة القطيعة التي كرسها الفكر الحداثي في تأسيسه لرؤيا الكتابة الحداثية ذلك أن الحداثة «لم تكن نقطة بداية الشرخ, بل كانت مرحلة متأخرة يرى البعض أنها بدأت بعد نكسة 1967 ثم أصبحت تيارا قويا عالي الصوت, مع صدور مجلة فصول المصرية في بداية الثمانينيات والواقع أن الحداثة وما بعدها كانتا نتيجة ولم تكنا سببا, صحيح أنهما تمثلان ذروة الانتماء في أحضان الثقافة الغربية, لكنها ذروة سبقتها عملية اتجاه واعية ومدركة نحو الغرب وثقافته, بدأت أثناء حكم محمد علي, وتمثلت في تحديث التعليم وابتعاث الشباب إلى أوروبا»[2]. هذا الرأي من بين الآراء التي تبرر انبهار العرب بالغرب خاصة في الجانب التقني ولكننا إذا ما تتبعنا هذه الآراء نجد أنها تختلف من ناقد إلى آخر ومن رؤيا إلى أخرى, فهناك من يرى أن الحداثة تبدأ «في الأدب والنقد مع بداية ما يسمى بعصر النهضة بكلمة أكثر تحديدا, إن نقطة البدء أو البذرة الأولى للحداثة تكمن في اللقاء الاستعماري الحضاري مع الغرب, فقد دخل الغرب مستعمر ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية, وما أدى إلى انشطار الذات زمنيا(نحو الماضي) ومكانيا (نحو الغرب).. هذا الاحتكاك خلخل القيم المحلية وجعل الشخصية المحلية تهتز لأول مرة وتبدأ بالبحث عن الذات»[3].

يبدو أن الباحث هنا يجمع بين مصطلح الحداثة والتحديث في رؤيا واحدة، ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث شرخ واضح في مسار التحول الحداثي العربي، وبات الآخر الأوروبي يشكل النموذج الذي ألزمنا باحتذائه وتقليده، رغم أن الحداثة كانت تشكل في أكثر جوانبها رؤيا الإبداع لا التقليد والتجاوز لا الثبات. فالعقل العربي وفي لحظة من لحظات إنبهاره ودهشته بالمنجز

1- السيد محمود أحمد, عصرنة التراث, ص. 43.

2- عبد العزيز حمودة, المرايا المقعرة, ص. 25.

3- شكري عزيز ماضي, من إشكاليات النقد العربي الجديد, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, 1997, ص.ص.180-181.

الحداثي الغربي, نظر إلى ماضيه أي تراثه بكل ما يحمله باعتباره حاجزا أمام تطوره, ولعل هزيمة 1967 وموت الحلم العربي كانت البوابة التي ولجت منها الحداثة إلى العالم العربي فنجد «في مجال الأدب – موضوعنا الخاص– كان هذا المناخ المرضي الكئيب تربة صالحة جدا لإنعاش الحداثة التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسادهم في مصر ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوروبا (أو يتوهمون ذلك), بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء والشبان الذين نشأوا في ظل ثورة 1952, للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضي وشكهم في الحاضر, ويأسهم من المستقبل»[1].

وبهذا تحولت رؤيا الكتابة من النموذج "التراثي" بكل ما يحمله من ثراء وإيحاء وتعدد إلى النموذج "الحداثي" وما يحمله من انشطار وتشتت ومفارقات, ولأن النموذج "الحداثي" انبنى أساسا على فعل القطيعة مع التراث, فرؤيا الكتابة الحداثية العربية والشرخ والانشطار الحقيقي للذات العربية التي قادها للانبهار بالحداثة الغربية دفعها إلى تبني رؤيا القطيعة مع التراث« فلا شيء أصعب من أن ننظر إلى الحقائق كلها في وقت واحد, فكم يكون الاختيار سهلا لو تعامينا عن بعضها وأصحاب الحداثة – كبارهم وصغارهم– يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص, كأن إيمانهم يتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي بلغ حد الإيمان بقدراتهم على التغلب على جميع المشكلات , أو كأن التفكير في نقائص الحضارة الغربية يجب أن يؤجل إلى أن نصبح جزءا من هذه الحضارة بالفعل»[2].

ولهذا نجد كثيرا من النقاد يلتفتون إلى التراث ويقرؤونه برؤية غربية , فارضين شروط الحداثة الغربية على العربية , وجاعلين من الغرب صاحب السبق والامتياز, فالناقد العربي أصبح يصرخ بصوت حداثي مخنوق «"أسمع أصواتاً تنادي، وأرى أيدياً تمتدّ نحوي، وألسنة تصبّ عليّ النِّقَم، والكلّ يقول: "وهل نسيت –أو أنت جاهل– أسماء امرئ القيس والنابغة الذبياني ولبيد وعلقمة الفحل وعنترة والمهلهل والمتنبي والهمذاني والأخطل وجرير وابن رشد وابن سينا.. الخ من الأقدمين، وشوقي وحافظ والمطران وكثير سواهم من المحدَثين؟ كلا يا سادتي، أنا لم أنس هؤلاء كلّهم، بل لا أتجاسر أن أزعج سكينة قبور الراقدين منهم، ولا أن أرفع عينيّ الخاطئتين إلى أكاليل الغار وأهلّة النور فوق رؤوس الباقين في قيد الحياة. إنما أهمس همساً كي لا أثير غضبهم: إنّ غثّهم أكثر من سمينهم. وعلى كلٍّ لا أظنّكم ظالين إلى حدّ أن

1– شكري عياد, المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين, سلسلة عالم المعرفة, الكويت، 1993, ص. 45.

2– المرجع نفسه, ص.ص. 17-18.

ترفعوا أحداً منهم إلى مصافّ هوميروس وفرجيل ودانتي وشكسبير وملتون وبَيرُن وهيكو وزولا وغوته وهينه وتولستوي. أولئك عاشوا وماتوا ليتغزّلوا بظباء الفلاة، ولمع المشرَفِيّات، ووقع سنابك الخيل، وسفك الدماء، ومشي الإبل، وأطلال المنازل، ونار القِرى، إلخ.. أمّا الآخرون فقد اختارتهم السماءأصفياءها، وأسكنتهم الأولمب، ولمست شفاههم بجمرة الحق؛ فكانت عِظاتهم تتّقد به، وتلمس القلوب المظلمة فتجعلها آنية جديدة للحق. هؤلاء أجنحة تطير بالإنسانية إلى حيث الجمال والكمال والمحبة. هؤلاء أرواح سماوية تخفر مهاوي الهلاك، وتنادي السائرين إليها":احترسوا ."هؤلاء صوت صارخ في البرية":أعدوا سبل الحق ."هؤلاء معلّمو الإنسانية وقوّادها. دعوهم في أعاليهم؛ فنحن قاصرون عن إدراكهم بأيدٍ أثقلتها سلاسل القيود، وعيون امتصّت الظلمة ماءها، وعقول لم تتحرّر من أوهام الماضي وأشباحه وغرور المستقبل لتدرك حاضرها»[1]. ترى كيف يفسّر هذا الازدراء والتهكم من الماضي!

أما النهضة الأدبية كما يراها ميخائيل نعيمة لم تكن« سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية, فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل»[2].

ترى هل جفت القرائح العربية وبات تراثنا مخزيا إلى هذا الحد ولم تكن آراء العقاد والمازني في "الديوان" أقل مما كانت عليه عند ميخائيل نعيمة من حدة, ولم يكن انبهارهما بالحداثة الغربية وما أنتجته في مقابل تناسي وإغفال ما أنجزه التراث العربي بأقل حماسا, فقد حاولا خلق قطيعة فعلية مع التراث العربي في مقابل الانصهار الكلي في النموذج(الحداثي) وآدابه وقد رافق هذا الانشطار العربي دعوة قوية إلى تجاوز النموذج التراثي تكريسا لمبدأ القطيعة من التراث, متناسين الفارق بين الحداثة الغربية والعربية ولكن في المقابل كان هناك حداثيون عرب حاولوا أن يوفقوا بين الحداثة الغربية والتراث العربي مدركين خطر الالتزام بشرط القطيعة وتكريسها.

فالمبدع العربي والناقد أدركا أن فعل القطيعة مع التراث يبدو شرطا يستحيل تحقيقه في الحداثة العربية, وذلك لما للتراث من أبعاد روحية ووجدانية وشعرية وفكرية تشكل الهوية والذات العربية كما «يلاحظ المتتبع لحركة النقد العربي الجديد في العقدين الأخيرين تدفق الدراسات الأدبية على الساحة النقدية العربية, ويبدو العقل النقدي العربي المعاصر معجبا بها ومتحمسا لها كأنه وجد ضالته المنشودة

1- ميخائيل نعيمة, الغربال, دار نوفل, بيروت, ط15, 1991, ص.ص. 47- 49.

2- المرجع نفسه, ص. 22.

بعد صبر مديد كما يلاحظ كثرة المؤلفات النظرية والتطبيقية والترجمات المتعددة للبنيوية الوصفية والبنيوية التكوينية والسيميولوجيا والنقد الأسطوري والنقد التفكيكي..الخ»[1]

وهناك من النقاد من حاول النظر إلى التراث دون انتقاص أو رؤيا دونية, فنجد جابر عصفور يؤكد أنه «لم يعد الهدف من قراءة التراث- في النمط الجديد- استعارة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية وأدبية, فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرين التحرر الفردي الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد.. وإذا كان الإطار المرجعي الجديد يعني استبدال الحاضر بالماضي, والغرب المتقدم بالشرق المتخلف, فإنه كان يعني بداية أول قطيعة حادة مع التراث بوجه عام ومن ثم بداية تعويل الناقد العربي (الحديث) على أصول نقدية ليست من صنعه, ولا من تراثه بل من صنع الغرب (المتقدم) الذي أصبح اللحاق به -منذ ذلك الوقت- حلا لأزمة التخلف»[2] ولكن يبدو أن جابر عصفور هو الآخر لم يستطع الصمود طويلا ومقاومة قوة التيار الحداثي, ووهم القطيعة والتجاوز والمغايرة.

لا يمكننا أن نتعامل مع إشكالية الكتابة في علاقتها بالتراث والحداثة دون أن نقع في العديد من الصعوبات والمغالطات, ذلك أن الراهن الحداثي يفرض شروطه في قراءتنا للتراث, فيؤثر في طبيعة الرؤيا والحكم على العلاقة بين التراث والكتابة والحداثة, والأكيد أن التراث تعرض لانتقادات كثيرة, حيث تعالت الأصوات الحداثية منادية بالقطيعة والثورة والتجاوز, لأغلب المفاهيم التراثية نظرا لتأثرهم بالرؤيا الحداثية الغربية, مغفلين-الحداثيون- كل ما يحويه التراث ويشكله هذا التراث المتعدد المختلف, الذي وبسبب القراءة القاصرة وضع في إطار الرؤيا الأحادية, وبدل أن نقرأ التراث قراءة ديناميكية فاعلة قرأناه قراءة ثابتة جامدة وجعلنا من الكتابة القديمة نمطا واحدا ورؤيا ثابتة, بدل أن نستبطن المتحول والشعري في الكتابة قديما.

لا يمكن للمبدع العربي أن يتعامل مع التراث برؤية محايدة , إن العلاقة بين التراث والكتابة والتراث والحداثة علاقة جدلية وعلاقة تواصل واستمرارية بالمعنى الإبستيمولوجي, ذلك إن «الارتباط بالتراث – خاصة في اتجاهاته المتقدمة- لا يعني إهمال الظروف التاريخية, بل يعني الوعي بها, إن الفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد فارق جوهري, الوعي يدرك التمايز بين الماضي

1- شكري عزيز ماضي, من إشكاليات النقد العربية الجديد, ص. 105.

2- جابر عصفور, قراءة التراث النقدي, دار سعاد الصباح , القاهرة. ط.1, 1992,ص.ص. 37-38.

والحاضر, في الوقت نفسه الذي يدرك فيه جدلية العلاقة بينهما, إنهما متمايزان متداخلان معرفيا, بينما لا يميز الارتباط التقليدي بين هذين المستويين»[1].

تقوم إشكالية الكتابة المعاصرة مع التراث, كون الكتابة المعاصرة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالحداثة الغربية والكتابة المعاصرة باعتبارها إبداعا ترفض كل صيغة فنية قبلية جاهزة ثابتة .

فالإبداع تجاوز للثابت وبالتالي للموروث ويمكننا أن نحدد الثنائيات التي تحرك إشكالية الكتابة والتراث والحداثة فيما يلي:

الكتابة التراث ⟸ تقليد ⟸ ومحاكاة ⟸ ثبات

الكتابة الحداثة ⟸ إبداع ⟸ وتجديد ⟸ تجاوز

فالحداثيون يكرسون ثنائية (الإبداع/االحداثة), لا (الاتباع/ التراث), ولكن إشكالية الكتابة المعاصرة لم تتوقف عند حدود تجاوز التراث أو النموذج الشعري والتقاليد الشعرية بل هي بحث يهفو للتحرر من كل قيد أو قاعدة أو بصيغة أخرى كتابة التحرر من كل شكل, تخلق في كل مرة شكلا جديدا فليس «الشكل عند الحديث في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابية وإنما هو صيغة وجود, أعني أنه وعد ببداية دائمة, ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية, بل ينطلق على العكس من أولانية اللاشكل, ابتداء يتحرر من المكتسب المتعلم الاصطلاحي, ابتداء لا يمارس ما مورس ابتداء يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة, ابتداء يتحرر وفي أعماقه طموح ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة بل إلى أن يخلق القيم الجديدة, ابتداء يرى أن المسألة ليست أن أكرر لغة معروفة بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة, ابتداء يختار المجيء من المستقبل»[2]، لا العودة إلى الماضي وتقليده.

فالكتابة وفق هذه الرؤيا تطرح الموروث جانبا وتتجاوز التراث وتلغي ما هو معلوم وقبلي باعتبارها إبداعا «والإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم»[3], بحث عن شكل ورؤيا جديدة تحقق الاختلاف لا الائتلاف مع السابق والقبلي والجاهز وهكذا يبدو أن دور المبدع «هو أن ينتج فعالية جمالية لا يستوحيها

1- ناصر حامد أبو زيد, إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء، المغرب، ط4, 1996, ص. 233.

2- أدونيس , صدمة الحداثة, ص. 314.

3- أدونيس , صدمة الحداثة, ص. 212.

من العادة السائدة بقوة الإيديولوجية السائدة, بل يستوحيها على العكس من الطاقة الكامنة المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وإبداع شروط جديدة لحياة جديدة»[1].

ولكن الكتابة إذا كانت تجاوزا دائما للتراث والقبلي وانفلاتا كليا من أي قاعدة أو معيار, كيف تحقق فاعلية وديناميكية مع القارئ, قارئ لا يزال يرى في التراث نموذجا للجمالية والشعرية والفنية؟, وهل يقبل هذا الانفصال بين الكتابة والتراث؟

يرى أدونيس أن «العلامة الأولى للجدة الشعرية هي في اتصال الانفصال, إن صح التعبير؛ أي في نفي السائد المعمم ورفض الاندراج فيه, والانفصال عن هذا الكلام القمعي, فالرفض أو النفي هو بهذا المعنى علامة الأصالة, إلى كونه علامة الجدة»[2]، ولكن كيف يتحقق هذا الاتصال والانفصال؟

يبدو أن أدونيس يقيم علاقة تظافر واتحاد بين الرفض والجدة والأصالة, الرفض الذي يؤدي بالضرورة على فهم التجاوز والتحرر من كل مفهوم قبلي وشكل جاهز, ذلك أن «العلاقة بين التراث والإبداع ليست علاقة سبب بنتيجة, فقد يكون لأمة ما أعظم تراث في البشرية, ومع ذلك لا يحول ولا يقدر أن يحول دون انحطاطها إلى مستوى الأمم العادية, أو دون العادية, وقد لا يكون لأمة ما في الأصل أي تراث, لكنها سرعان ما تنشئ تراثا على مستوى الأمم المتفوقة, فالتراث بهذا المعنى مادة حيادية لا تهجم أو تتراجع , أعني لا تتحرك إلا بين يدي المبدع, ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث»[3]. تبدو العلاقة القائمة بين المبدع والتراث علاقة تفرغ التراث من كل إيحاءاته وانجازاته وتضعه على جانب محايد, حيث يكون للمبدع القدرة على صناعته وتشكيله حسب قدراته الإبداعية فليس «التراث ما يصنعك بل ما تصنعه, التراث لا ينتقل بل يخلق ليس الماضي كل ما مضى, الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة, فأن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة, الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق»[4].

لقد أصبح التجاوز يتحكم بشكل كلي في العلاقة القائمة بين الكتابة المعاصرة الحداثية والتراث, إلى أن وصل إلى محاولة فصل العمل الأدبي عن سياقه التاريخي فزمن الإبداع «شيء آخر غير زمن

1- المرجع نفسه, ص. 141.

2- المرجع نفسه, ص. 251.

3- أدونيس, الثابت والمتحول، الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985، ج.1، ط.4، ص. 104.

4- أدونيس, صدمة الحداثة, ص. 313.

التراث, فالآثار الإبداعية ليست لكي تزكي الآثار اللاحقة أو تولدها, وإنما هي لكي تشهد على عظمة الإنسان, وعلى أنه كائن خلاق(أي أنها مجرد شواهد تاريخية كالاتجاهات التقدمية السياسية والثقافية), ثم إنه الأثر الفني المعاصر وغير المعاصر في آن, فاللحظة الإبداعية لا تتطابق بالضرورة من اللحظة التاريخية أو التراث, بل يمكن أن تناقضها فالفنان يقيم في زمن ليس بالضرورة زمن الراهن وقد يقيم في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل, أو في هذه جميعا, في آن معا, ومن هنا نفهم كيف أن لحظة الأثر الفني ليست بالضرورة لحظة الذوق السائد, صحيح أن بعض الآثار الفنية تحدد الذوق, لكن الأصح أن الآثار العظيمة هي التي تحدد الذوق, الأولى تنسجم مع اللحظة, أما الثانية فتخلقها, الأولى تتابع تراثا أو تاريخا تندرج وتذوب فيه, أما الثانية فتبدأ تاريخا, الأولى تدخل سلبيا رقما أو عددا في حركة التاريخ, أما الثانية فتفاجأ هذه الحركة وتمنحها بعدا آخر أو اتجاها آخر»[1].

هذا يعني أن الكتابة السابقة, الكتابة التراث, لا تتعدى أن تكون شواهد على مرحلة تاريخية معينة, وكأن كل ما كتب قديما وشكل التراث ما هو إلا فعل كتابي سابق وجد في لحظة وشكل فارقا إبداعيا, وبانتهاء هذه اللحظة توقف عن الوجود والفاعلية والديمومة وكأن الكتابة المؤسسة للتراث هي فعل فناء لا بقاء, انتهاء لا استمرار, وكأن فعل الكتابة قديما أسس للثبات ليكتب فناءه, والغريب في علاقة المبدع المعاصر والحداثي خاصة مع التراث هو هذا التمرد والرفض الكلي لعلاقة الاتصال مع التراث العربي والبحث عن الانفصال وهذا الانبهار الكلي بالآخر فالمبدع الحداثي يرى أن علاقته «بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو مايكوفسكس أو لوركا أعمق من علاقتي بأي شاعر عربي قديم, دون أن يعني ذلك أنني خارج على التراث الشعري العربي, فالشاعر الحداثي يقرّ أنّ (القراءة الحداثية انتقادية وتنويرية في آن منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب, والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى "التجاوز" والإبداع دون "الاتّباع" ومن ثم فإنها تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه وتؤكد الإبداع لتنطلق منه, محطمة في ذلك سطوة (التناقض مع الحداثة) من حيث هي –أي الحداثة– قرينة الشك والتجريب وحرية البحث والمغايرة في اكتشاف المجهول وقبوله, وذلك انطلاقا من إطار مرجعي مؤداه أن أصل الثقافة العربي لن يحمل في ذاته حيوية التجاوز إلا إذا تخلص من المبنى القديم التقليدي الاتّباعي وبواسطة آلة من داخل التراث

1- أدونيس, الأصول , ص. 104.

نفسه, وفي هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست في الذهن بل في التجربة, والتجربة الحية هي ما تؤدي عمليا إلى تغيير العالم»[1*].

وهذا يؤكد أن الحداثة لنقل الكتابة الإبداعية الحداثية والنقدية العربية, لم تستطع أو لم تحقق حداثة عربية مستقلة عن الحداثة الغربية خاصة وأنّ فعل القطيعة مع التراث يعد شرطا أساسيا من شروط الحداثة الغربية إما الحداثة العربية في تطبيقها لهذا الشرط تلغي تراثا شعريا وفنيا وفكريا, يشكل وجدان وهوية ويقينية الرؤية العربية في امتدادها من القديم إلى المعاصر, وفي القطيعة مع التراث وتبني النموذج الغربي الحداثي بكليته, ما يطمس معالم التراث العربي على غناه وفرادته وبيانه وجماليته, فتحقق القطيعة المعرفية مع التراث هو دعوة إلى هدمه وتجاوزه إلى مفاهيم ومرجعيات جديدة هي في أغلبها مرجعيات غربية.

كما أن هناك من النقاد العرب من أعلن القطيعة المعرفية مع التراث ورأى في الحداثة الغربية تجل واضح للتطور العلمي والعقلي , فهاهو أبو ديب يسعى إلى «تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان, إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية والموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد»[2], يبدو أن النقد العربي في تطوره لم يلتزم بمسار واضح , واتكأ في كليته على هدم ورفض التراث والثورة على كل مفاهيمه وتأسيساته متناسيا أن الحداثة الغربية انبنت على فعل القطيعة مع الماضي رغبة في التحرر من كل القيود التي تكبل الإبداع وتكرس مبدأ الثبات بدل التجاوز والتقليد بدل التجديد.

ولكن المبدع العربي(ناقدا- كاتبا), لم ينفلت من قيود الماضي (التراث كما يعتقد) إلا ليكبل بقيد أكثر قوة وتعقيدا وغموضا, فانتقل من تجاوز وتخطي النموذج التراثي إلى تقديس وتعظيم وتنزيه النموذج الغربي من كل عيب, ولعل المبرر الذي يتكئ عليه رواد الحداثة, هو أن الحداثة العربية « هي محاولة البحث عن شرعية المستقبل بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة, ويهيمن عليه الغرب وتنفى فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية, حيث لا تستعاد إلا بوصفها فولكلورا أو

1- جابر عصفور, قراءة التراث النقدي, ص. 47.

* المتتبع لآراء أدونيس في الثابت والمتحول يدرك أن جابر عصفور يؤكد ما جاء به أدونيس حول الحداثة وفرضيات التجاوز.

2- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دارالعلم، بيروت، لبنان،1979. ص. 9.

دليلا جديدا على تفوق الغرب وقدرته على نفي الآخرين وإبادتهم, البحث عن الشرعية هو بحث عن محاولة التخلص من خطر الإبادة ومحاولة إيقاف تدمير الذات عبر القبول بتدميرها الجزئي»[1].

يبدو هذا الكلام وكأنه إعلان عن مأزق الصراع الحداثي الغربي/ العربي, وعن مأزق الذات العربية في بحثها عن البديل الذي يكرس فعل التجاوز, حتى وإن كان يعمل على تشظي وطمس الذات العربية ورفض كل ما يكرس فعل الثبات كما يفهمه الحداثيون, فعل الجمود والموت والانتهاء.

فالشاعر العربي الحداثي قد يبدع ما يتنافى شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه, ويظل إبداعه عربيا, بل الأكثر من هذا لا يكون الشاعر العربي الحداثي نفسه حقا إلا إذا اختلف عن أسلافه, فكل إبداع اختلاف, ومن هذه الزاوية يمكن القول: ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريبا عن التراث، بل إنّ الشاعر لا يتأصل في لغته إلاّ إذا كان بمعنى ما غريبا عنها»[2].

إن الكتابة وفق هذه الرؤية تولد من العدم, فهي كتابة الرفض والتمرد والثورة على التراث وتجاوز كل ما هو سابق وسائد، فالإبداع بهذا هو فعل تجاوز أوجد التراث كطرف في جدلية الكتابة التراث والحداثة فقط ليثور عليه ليرفضه, فالإبداع لا يعني أن المبدع (ينفي شعر أسلافه أو أنه يكتب بالضرورة أفضل مما كتبوا بل يعني أنه يعبر عن تجربته الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة ولهذا فإن عالمه الشعري مغاير بالضرورة»[3], ولعل هذه الإشكالية الكتابية قامت أساسا على ثنائية (الاتّباع والابتداع), بمفهوم أدونيس, ذلك أن «الشعر بذاته لا يفسر تأصل الاتباعية في الحياة العربية وكان واضحا – تبعا لذلك- أنه لابد من البحث عن أسباب هذا التأصيل في غير الشعر ومعنى ذلك أنه لم يكن بدٌّ من البحث عن هذه الأسباب في الرؤية الدينية الإسلامية, وهذه الرؤيا غيبية وحياتية في آن, فهي نظرة شاملة للفكر والعمل, للوجود والإنسان , للدنيا والآخرة, وبما أن هذه الرؤيا لم تكن تكملة للجاهلية, بل نفيا فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدتين, وكانت بما هي تأسيس أصلا جامعا، صورته الوحي ومادته الأدبية النظام، ومن هنا ثبت لدي أنه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية في معزل عن هذه الرؤيا الدينية, وأن الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضاري العربي لا يفسرها الشعر ذاته, بقدر

1- إلياس خوري, الذاكرة المفقودة, دار الآداب، بيروت, 1982.ص. 25.

2- أدونيس, صدمة الحداثة, ص. 230.

3- المرجع نفسه, ص. 230.

ما يفسرها المبنى الديني لهذا الكل»[1], لم يبق الصراع القائم بين الكتابة والتراث والحداثة عند المفاهيم الثلاثة وإنما انتقل إلى السلطة الدينية ودخل الدين كطرف رابع في تجلي إشكالية الكتابة.

تعامل النقد المعاصر -الحداثي- مع التراث تعاملا جزئيا حيث سلط الضوء على الكتابة التجاوز ولكن هذا التجاوز لم يكن تجاوزا للشكل والمضمون بل كان بالدرجة الأولى تجاوزا للقيم الدينية وللتقاليد الاجتماعية, فأدونيس يتجاوز كل المعايير السابقة للحكم على الأعمال الأدبية ليعتبر الشعر لذة خالصة.

فيرى أن "عمر بن أبي ربيعة" يؤسس لما «تمكن تسميته بالنزعة الشهوية أو الإباحية في الشعر العربي, وهو بذلك يتابع ما بدأه امرؤ القيس, إن شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم, دينيا واجتماعيا, وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية والدينية, والعودة إلى البداية حيث لم يكن الإنسان يعرف الخجل أو العار, فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع, كل خروج على تقاليد المجتمع بذاته قيمة لأنه يعلن اللا خطيئة, فاللذة هي القيمة»[2].

ولكن السؤال المطروح هنا هل مفهوم الثورة والتجاوز والرفض يرتبط فقط بالثورة على المقدس وتدنيسه ورفض السائد وتشويهه؟ أين يكمن فعل التأسيس للمغاير والمختلف؟ أم أن هذا «الانتهاك يفتح ثغرة من الضوء في ظلام العادات أو الأخلاق ومن خلال هذه الثغرة نلمح كيف يتهدم العالم القديم, أو تتهدم عوائق الحرية هذا الانتهاك فساد أو ضلال لكن حين يكون المجتمع قائما على الضلال, فإن ضلال الخروج عليه يصبح الفضيلة الكبرى, ومن هذه الناحية يمكن تحديد القوة أو الطاقة الثورية بأنها هي القادرة على خلخلة الأساس الراهن للأشياء وتغيير الواقع»[3].

هذه قراءة من بين القراءات التي قدمها أدونيس لمفهوم الرفض والثورة والتجاوز, وهذا كاف لتوضيح إشكالية تعامل الكتابة الحداثية نقدا وإبداعا مع التراث, ذلك أن «معضلة أدونيس-في تعامله مع معنى الإبداع سواء على مستوى الشعر أو مستوى الفكر- هي الانحياز غير المنضبط منهجيا بالوعي, بعلاقة الجدل بين الذات وموضوعها,, هذا الانحياز جعله يضع في جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرفض (امرئ القيس- أبو نواس), مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام (شعراء الخوارج والشيعة), مع شعراء

1- أدونيس, الأصول , ص. 20.
2- المرجع نفسه, ص.ص. 216-115.
3- المرجع نفسه, ص. 216.

يصعب تصنيفهم من حيث الموقف (عمرو بن أبي ربيعة- جميل بثينة- أبو تمام), ومع ذلك كله فهذا الخلط المنهجي لا يتناقض مع تصور الشاعر للإبداع بأنه الخروج على العادة ورفض الموروث, والتحلل من أي معطى سابق, وهذا المفهوم للإبداع يصنف-في النهاية- مع تصورات الباحث الثنائية التي تقوم على الانفصال, سواء للواقع المعاصر(التقليد-الجديد), أو للماضي (الثابت/ المتحول, الاتباع/ الإبداع أو العلاقة بين الماضي والحاضر»[1].

يشكل الشعر العربي المعاصر تحولا في مسار الكتابة العربية, ذلك أن حركة التحول التي أسس لها الشعر العربي المعاصر لم تكن على مستوى الشكل أو المضمون وإنما كانت زحزحة فعلية للشكل والمضمون معا, وهذا التحول لم يشهده الشعر العربي عبر مراحله المختلفة من الإيحائية إلى الكلاسيكية إلى الرومانسية, على الرغم من أن الرومانسية مهدت لبداية التحول الفعلي في مسار الشعر العربي المعاصر.

لم يستقر مفهوم الكتابة على معنى ثابت عبر مساره , ذلك أنه مفهوم يتأثر بمجموع التغيرات الفكرية والفلسفية وحتى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية, ومن أجل تحديد مفهوم الكتابة لابد من تحديد مفهومي التراث والحداثة باعتبارهما المؤثر الفعلي في تغير المفاهيم وفي تحديد الكتابة أداة وطبيعة ووظيفة , وما التغير الحاصل في مفهوم الكتابة من خروج على عمود الشعر وخلخلة للعروض الخليلي والخروج من البحر إلى التفعيلة ومن القاموس الشعري القديم إلى رحابة القاموس الحداثي, والثورة على كل ما هو مقعد ومقنن ومعياري ثابت إلى كل ما هو انزياحي متحول متغير.

وللتمكن من فهم حقيقة التجربة الكتابية الحداثية لابد من تبين مفهومي التراث والحداثة وما يحيط بهما من تقديس للماضي وخلخلة وخروج وانقطاع عليه في الآن ذاته, فالعلاقة القائمة بين الحداثة والتراث, هي التي أسست فيما بعد مفهوم الكتابة الجديدة, وهذا ما يؤدي إلى طرح مجموعة من التساؤلات, ما هي طبيعة العلاقة القائمة بين التراث والكتابة؟ وكيف تأسست سلطة التراث على الكتابة؟ وما هي العلاقة بين الحداثة والكتابة؟, وكيف استطاعت الحداثة إزاحة السلطة التراثية وتأسيس كتابة مغايرة تشكل فعلا وجوديا حرا ومستقلا عن أي سلطة مقيدة للإبداع؟

1- نصر حامد أبو زيد, إشكاليات القراءة وآليات التأويل, ص. 144.

لقد ولّد هذا الصراع الحاد بين الحداثة والتراث إشكالية نقدية محورية في النقد العربي المعاصر, وتمكنت علاقة الحداثة بالتراث في تعالقهما وتضافرهما وتعارضهما أحيانا, يمكن أن تتمكن من خلق رؤيا جديدة للإبداع والكتابة, ومن هنا تناسلت الأسئلة وتكاثرت لتشكل جدلا نقديا وإشكالا يبحث النقاد عن الإجابة عنه من خلال طرح مجموعة من الأسئلة منها.

ما علاقة التراث بالحداثة وما طبيعة التعالق بينهما, وهل تشكل الحداثة استمرارية للتراث, أم أنها تؤسس للقطيعة معه؟ وهل يمكن للكتابة أن تكون خاضعة لسلطة التراث المقيدة غالبا ولحرية الحداثة المتجاوزة دائما؟ وإذا تبلورت هذه الرؤيا الكتابية الحداثية التراثية, فما هي خصائصها ومميزاتها وأشكالها؟

إن المتتبع لمسار النقد العربي المعاصر, يدرك أن البداية الأولى لمحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة لم تكن من طرف النقاد فقط. وإنما كان الشعراء المجددون هم السباقون إلى محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة المعقدة معرفيا وفكريا وإبداعيا, ذلك أن التجديد في الشعر العربي المعاصر وبالتالي في رؤيا الكتابة, واكبته محاولة التنظير لهذه التجربة الجديدة المختلفة إن لم نقل المناقضة للتجربة السابقة (التجربة الكتابية القديمة), وكان هذا التنظير غالبا من طرف الشعراء المعاصرين ذاتهم, فنجد نازك الملائكة تصدر بيانها الحداثي في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد", ثم أفردت كتابا نقديا عنونته بـ"قضايا الشعر المعاصر", والذي حاولت من خلاله التنظير للتجربة الكتابية الجديدة, فوضعت قوانين وقواعد تحكم الشعر الحر(شعر التفعيلة), وحاولت أن تبين العلاقة القائمة بين التجربة الشعرية القديمة والجديدة معلنة أن الشعر الحر, ما هو إلا امتداد للشعر العمودي وتطور طبيعي للتجربة الكتابية القديمة, محاولة الإبقاء على العلاقة القائمة بين القديم والجديد, حتى لا تقع في صراع القديم الجديد المفتوح.

3- الكتابة وسلطة التراث:

لم يحدد النقاد المعاصرون مفهوم التراث تحديدا دقيقا, فقد أبقى أغلبهم على المفهوم العام للتراث, باعتباره الماضي بثقافته وعاداته وتقاليده والماضي عند رواد الشعر العربي الحر ليس منفصلا عن الحاضر والمستقبل, ولكن على الرغم من ذلك فلكل شاعر وحتى ناقد موقف معين من التراث, فالموقف «علاقة الكائن الحي ببيئته في وقت ومكان محددين وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته, ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد,

مرتبطا بما يحيط به من عوامل, يتجاوزها بمشروعه إلى غاية يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة»[1]. والمبدع المعاصر سواء أكان ناقدا أم كاتبا يبحث عن إجابة وتفسير وتحليل لما يعيشه من تغييرات وتحولات وثورات في حياته الأدبية خاصة , ولذلك يسعى إلى تشكيل موقف معين وتبنيه, حيث يمكنه من التعامل مع كل هذه المتغيرات, فالناقد المعاصر يحاول ضبط طبيعة العلاقة بين المبدع والتراث أو بين الكتابة والتراث, فالتراث لا يعني بالضرورة الجمود والثبات وإنما هو «ما كان ويكون وسيكون»[2], فهو يشكل قوة تحول وصيرورة بفعل الثبات والتحول والولادة والموت والهدم والبناء, فالتراث يحمل قابلية «للتشكيل والتعين ولكن ليس بشكل نهائي»[3].

وهذا ما يبين أن موقف البياتي من التراث موقف اتصال لا انفصال وتكامل وتظافر لا تنافر، وتضاد فالتراث كالكائن الحي يتطور ويتغير وفق متطلبات العصر والحياة ووفق تغير الإنسان والظروف المحيطة به, وهو لا يتطور ويتشكل بمعزل عنا, بل يتحول ويتأسس بداخلنا لأنه جزء من كينونتها ووجودنا, فالتراث هو كل ما وصلنا مما تركه الأوائل لنا ماديا ومعنويا في رؤية شمولية, فهو ليس مجرد إرث إبداعي جامد.

أما موقف يوسف الخال من التراث فمختلف عن موقف البياتي, فقد طغى مفهوم التجديد والحداثة الكتابية على رؤية يوسف الخال, حتى أن هدفه من تأسيس مجلة شعر كان تجديد الشعر العربي والثورة على نمط الكتابة الشعرية القديمة, والتمرد على كل ما يحمله التراث, وقد كان موقفه من الشعر الغربي المبني على الدهشة والإعجاب والانبهار, دافعا قويا أوصله إلى حد ازدراء التراث العربي والمناداة بضرورة القطيعة مع التراث, وحتمية تجاوزه على الرغم من أن مجلة شعر كان تنشر قصائد من الشعر العمودي تمويها من أجل التأكيد على مبدأ الحرية الفردية والانفتاح على التعدد والمغايرة والاختلاف.

ويعتبر يوسف الخال أن أهم الأسس العامة التي يرتكز عليها التجديد تتمثل في ضرورة وأهمية التجربة الحياتية كموضوع للشعر والإفادة من التراث العربي والمغاربي والعالمي, وبناء قصيدة وفق العناصر الفنية المستجدة من إيقاع بدل الوزن, وتصوير حي بدل التشبيه, ولغة جديدة وشعرية بدل اللغة الجامدة

1- محمد غنيمي هلال , الموقف الأدبي, دار الثقافة, دار العودة, بيروت، 1977, ص.ص. 119-120.
2- البياتي, الشاعر العربي والتراث, فصول, مجلة النقد الأدبي, مج1, ع4, جويلية , 1981, ص. 19.
3- المرجع نفسه, ص. 19.

والمكرورة[1]. فالشعر والكتابة عموما ليست هي القصيدة العمودية بأغراضها من مدح وهجاء ورثاء فالشعر ليس وصفا للواقع وتقريرا للوقائع وإنما هو استبطان للعوالم الخفية واستكناه لبواطن الأشياء.

أما أدونيس فقد كان له موقف مغاير وغير ثابت من التراث وعلاقته بالكتابة وقد تباينت آراؤه اتجاه التراث عبر مراحل حياته المختلفة وتغيير توجهاته, فقضية التراث في الشعر والنقد المعاصر, تشكل إشكالا حقيقيا باعتبارها قضية وعي بالدرجة الأولى , لقد بدأ أدونيس حياته قوميا سوريا وأسهم في مجلة شعر عامي 1957-1963, وكانت المجلة آنذاك تشيع فكرة القطيعة مع التراث العربي الإسلامي والتواصل مع تراث حضارات الشرق القديم والتراث الغربي ويظهر ذلك جليا في قصائد أدونيس بما تحويه من رموز الشرق القديم, ولكن بعد انفصاله عن مجلة "شعر" سعى إلى تعميق علاقته بالتراث العربي, وقد حاول قراءة التراث قراءة جديدة واختار ثلاثة دواوين من الشعر العربي القديم في جميع عصوره وسماها (ديوان الشعر العربي).

وهكذا يبدو مفهوم التراث عند أدونيس غامضا بسبب اضطراب الرؤيا من مرحلة إلى أخرى وخاصة بعد إصدار أطروحته المثيرة للجدل "الثابت والمتحول" فقد حاول أن يضع تحديدا للتراث غير أنه كثيرا ما يقع في التناقض, فالتراث يرد عنده بمعنى "الأصول" ممثلا في الشعر الجاهلي والقرآن والحديث وفي موضع آخر يرى أن التراث هو الأصول والفروع معا أي الثابت والمتحول وهو يراه في موضع ثالث متعدد كثيرا أي هو «تراثات لا تراث واحد»[2], لقد انطلق أدونيس رؤيته للتراث من الواحد" الأصول" إلى الثنائية (الثابت/ المتحول), مموّها القارئ بوجود علاقة تضاد بينهما وكأن الثابت في التراث جامد غير قابل للتحول والتجدد, والمتحول دائم الحركة لا وجود فيه لعناصر الثابت, ولكنه يستدرك على ذلك بقوله «ففي الثابت ما يكون متحولا وفي المتحول ما يكون ثابتا»[3].

فأدونيس لم يبين للقارئ مفهوما ثابتا للتراث , فهو عنده«ليس الكتب والمحفوظات والانجازات التي نرثها عن الماضي وإنما هو القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل»[4], ولعلّ أكثر جوانب ارتباط أدونيس

1- ينظر: يوسف الخال, محاولات في تفهيم الشعر الحديث, مجلة شعر, بيروت، لبنان، شتاء-ربيع, 1964, ص. 130.
2- أدونيس, سياسة الشعر, دار الآداب, بيروت, ط1, 1996, ص. 08.
3- في قضايا الشعر العربي المعاصر , المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم, تونس, 1988, ص. 244.
4- أدونيس, فاتحة لنهايات القرن, دار العودة, بيروت, ط1, 1980, ص. 244.

بالثقافة العربية الإسلامية هي علاقته بالتراث الصوفي الإسلامي, خاصة موقف النفري وقد استمد من النص الصوفي أغلب مميزات النص الحداثي في رؤيا تجاوزية للنص القديم, إسقاطية على النص الحداثي.

شكل التراث ولفترة طويلة سلطة على الإبداع الأدبي, التراث الأدبي والنقدي, واكتسب سلطة تقعيدية, استطاعت أن تحصر الإبداع ضمن قواعد ونماذج سابقة, قادرة بحكم سلطتها على جعل الخطاب الأدبي رهين المعايير والمقاييس, ولكن الرؤيا الحداثية ثارت وبشكل يظهر ردة الفعل العنيفة على مفهوم السلطة التراثية, وقد انطلق النقاد والمبدعون من قناعة أن «لا قدسية للتراث ليس كاملا, ولا مقياسا مطلقا, ولا حاكما, وغير ملزم , إنه حقل ثقافي عمل فيه وأنتجه بشر مثلنا, يصيبون ويخطئون ويبدعون ويبتدعون»[1], فالتراث فعل إنساني بالدرجة الأولى قابل للتحول والتجاوز والمغايرة, تأسيس ينبني على إرادة الخلق والتحول لا على فعل السكون والثبات, ذلك أن الطاقة الإبداعية الكتابية هي استكناه للعوالم المختلفة وسبر للأغوار وتأسيس لمفهوم جديد للرؤيا الفنية.

لقد تعامل النقد الحديث مع النصوص التراثية الإبداعية والنقدية وفق قراءة جديدة تنبني أساسا على رؤيا المغايرة لا الثبات و التجاوز لا التقعيد, لذلك يبدو الحديث عن التراث صعبا إن لم نقل مستعصيا , ذلك أن «الكلام على الكلام صعب.. لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها, التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف, وأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض»[2].

فالحديث عن علاقة الكتابة بالتراث والحداثة, ملتبس غامض , مضطرب, «فالقديم مهما أمعن في المضي والتباعد, سلطانه على الحاضر وله أيضا فاعليته حتى في أشد الخطابات حرصا على التملص من الماضي, إن القديم العربي ليس "ركاما" تفصلنا عنه القرون, إنه يحيا فينا مندسا في لغتنا متكتما على نفسه في نصوصنا, ويظل يرسم لنفسه مسارب ودروبا سرية ملتوية في اللاوعي الفردي والجماعي, وتظل القيم التي ينطوي عليها تتخذ منا ومن ذاكرتنا ووجداننا معبرا وتسلل إلى لحظتنا الراهنة, مواصلة تلوين ذائقتنا

1- أدونيس, صدمة الحداثة, دار الفكر, بيروت, ط5, 1986, ص. 277.

2- أبو حيان التوحيدي, الإمتاع والمؤانسة, تح. أحمد أمين, وأحمد الزين, ج.2, المكتبة العصرية, بيروت. د.ت. ص. 131.

وموقفنا من الكلمة ومن العالم, إنه ليس عرضا حادثا يمكن تخطيه, بل هو سيرورة ما تفتأ تتم»[1], فشرط القطيعة وهم حداثي يستعصي تجسيده إبداعا، فالمبدع العربي مسكون بالتراث.

إن الكتابة الحداثية وعلى الرغم من تبنيها لدعوات القطيعة إلا أنها عجزت عن تحقيق شرط القطيعة «فالمتأمل في شعرية الحداثة العربية يرى وجودا حيا للموروث العربي في ثنايا كتاباتهم, حيث وجد شعراء الحداثة في تجربة المتصوفة خصوصا كتابات محمد بن عبد الجبار النفري في كتابه "المواقف والمخاطبات" وكتابات ابن عربي في " فتوحاته", وأبي حيان التوحيدي في "إشراقاته", وباقي كتابات الحداثيين الأوائل كخطب الحلاج, وكتابات عبد الحميد الكاتب والجاحظ و"ألف ليلة وليلة", ومنطق الطير كما وجدوا في تجربة جبران والريحاني وطه حسين مجالا لتغذية عالمهم, وهذا ما يشير إليه شعراء الحداثة ويؤكدونه في انتمائهم وطريقة تعاملهم مع التراث, إن وعينا بالتراث وطبيعته هو لحظة خاصة من لحظات الممارسة والإبداع وهذه الخصوصية هي التي تشكل الإدراك الصحي للتراث, وبما أن التراث كائن حي فإنه أيضا قابل للنفي والإثبات, وهذا هو مبرر التواصل الفعال معه»[2].

ولكن النفي لا يعني الإلغاء الكلي وتكريس القطيعة, كما لا يعني الإثبات والتقليد والاحتذاء ومحاكاة التراث بكل ما يحمله, ولعل هذا أدى إلى مأزق الكتابة ضمن حركة الثنائيات فأصبحت «القراءة مأزقه فيوهم ذلك الخطاب بأنه هو الذي صاغ أسئلته والحال أنه يمارس قراءة في منتهى الخطورة, بموجبها تكون الذات (النص الإبداعي) موضوع سؤال, لكن الذي صاغ السؤال إما أن يكون السلف العربي القديم أو الآخر الغربي, ذلك أن القراءة إنما تتم سواء بطريقة واعية أو لا واعية, في ضوء منجزات السلف, أعني نظرتهم في الشعرية ففي النص المقروء حاجات ذلك السلف القابع في الظل من ذاتنا ويستجيب لقيمه وحاجاته الجمالية, أو تتم في ضوء المناهج والمقررات النظرية المستقدمة من الثقافات العربية , وبذلك يفي النص المقروء بحاجات الآخر الغربي , وتكون الذات مقصاة مغيبة توهم بأنها تستمد حركيتها من صميمها, والحال أنها إنما تستمدها من آخرها(السلف/ الآخر الغربي)»[3].

1- محمد لطفي اليوسفي, فتنة المتخيل, الكتابة ونداء الأقاصي, , المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان، 2002، ج.1, ط.1, ص. 14.

2- ينظر: عبد الناصر هلال, قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة, دراسة في جماليات الإيقاع, النادي الأدبي في منطقة الباحة, المملكة العربية السعودية, ط1, 2012, ص. 65.

3- محمد لطفي اليوسفي, فتنة المتخيل, ج1, ص. 13.

فالكتابة العربية الحداثية تأسست على وعي منشطر بين الحداثة والتراث مشتتة بين ثنائيات: القطيعة/ التقليد, التحول/ الثبات، باحثة عن تعالق فيه وعي مصالحة, وتناغم بين التراث والحداثة في فضاء من التناقض والاختلاف والتباين, لقد أدى هذا التناقض والتباين بين الحداثة والتراث إلى تعدد الآراء وتضاربها , مما خلق حالة من الفوضى في المدونة الإبداعية والنقدية المعاصرة.

فهناك من يرى أن أنصار النزعة التراثية يمثلون الجمود والثبات , ذلك أن الثبات كان جوهر التراث العربي «ثبات في القيم وأشكال التعبير, لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من الأمثلة العليا في الجمال والأخلاق على السواء, وارتبط هذا الثبات بمجموعة أخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية»[1].

وهناك من يرى أن «شعراء التجربة المعاصرة لم ينسلخوا عن التراث العربي الإسلامي, بل تفهموه وأحسوه تفهما وإحساسا لم يتح لشعراء أي عصر مضى, وكيف أنهم حين استلهموه كانوا في الوقت نفسه يبرزون ما ينطوي عليه من قيم إنسانية صالحة للبقاء»[2]، حاولوا تلبسها في كتاباتهم الشعرية.

وهناك من آثر أصحاب النزعة التراثية بتعجبه المبطن بالازدراء بقوله: «والعجيب أن أنصار التقليد حين تذكر لهم هذه الحجة*.. يردون عليها بقولهم: إن طول العهد بالشكل القديم وكثرة ما حمل وأدى من معان وعواطف دليل على استمرار حيويته وصلاحيته, لا يدرون أن هناك حدا لهذا الاستمرار لا يمكن تجاوزه وان الشعر بلغ هذا الحد في حقيقة الأمر منذ مئات السنين, إن الدافع الوحيد الذي ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتحجر الذي استولى على نواحينا المادية والروحية منذ انحلال مجدنا السياسي ونضوب معيننا الفكري وتعفن واقعنا الاقتصادي, وبعد أن انحدرت الدولة الإسلامية عن سمتها, واستسلم أهلها لسبات عميق»[3]، ويبدو أن هذا الرأي فيه قصور عن فهم حركية التراث , فالتراث استمرارية تتجدد مع كل مبدع ومع كل نص «فالقديم يظل دائم الحضور في اللحظة

1- غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟، دا الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.2، 1978، ص.ص. 114-115.

2- عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, المكتبة الأكاديمية, القاهرة , 1996, ص. 35.

* الحجة التي يقصدها الناقد هنا هي أن شعراء الحداثة استطاعوا أن يستوعبوا مفهوم الواقع والذات والإبداع, فالحداثة تحمل تصورا مغايرا وجديدا للإنسان والحياة والواقع والمجتمع, لأنها تشكل رؤيا جديدة في التفكير والتأمل والتعبير, فيها حركة استيعاب جديدة لعالم جديد ومختلف ومغاير بكل قضاياه.

3- محمد النويهي, قضية الشعر الجديد, دار الفكر, القاهرة, ط.4, 1974, ص.ص. 50-51.

الحاضرة, لاسيما أن الماضي (النص القديم) لا يمضي نهائيا أما الحاضر (النص المعاصر)، فإنه لا يحضر بالكل، بل يحضرونه في تلاوينه، يحضر الماضي ويواصل في السر فعله وعمله, وهذا يعني أن الحديث في مجال الإبداع عن خطية الزمن وتعاقبه تصور في غاية التبسيط؛ لأن اللحظات جميعها: الماضي والحاضر وما سيأتي, لا تتعايش فحسب, بل تتعاصر وتتفاعل في لحظة الكتابة, ومن تفاعلها وتنافذها يتولد قانون التنادي بين النصوص ويشرع في العمل»[1]، مؤسسا لفعل كتابي مؤتلف ومختلف في الآن ذاته مع التراث.

وهناك من حاول أن يتخذ موقفا وسطا واعتبر أن «التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض, وإلا لم تعد أمة ولم يعد في إمكانها أن تحفظ تراثها»[2], ولعل هذا الصراع الحاد بين التراث/ الحداثة, والتراث/ التجديد, متعلق بالكتابة العربية فقط «ففي أوربا لا يلتقون بهذه المشكلة مطلقا لأن حاضرهم امتداد طبيعي لتراثهم, أما نحن ففي النصف الأخير كنا نعاني ويلات الانتقال المفاجئ من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة»[3].

من خلال ما ذكرناه نجد أنفسنا أمام سؤال ملح «هل تمكن الخطاب التحديثي من افتتاح آفاق جديدة لا عهد للنظرية القديمة بمثلها؟ إن الاختلاف مع القديم في حد ذاته طاقة خلاقة وهو قوة على المغايرة, لا يمكن أن يطالها إلا من تمكن من الإحاطة بدقائق النظرية القديمة, وتمثل مجمل القوانين التي عليها جريان تلك النظرية, لا باعتبارها حشدا من المقولات والمقررات, بل من جهة كونها تمثل نظاما متكاملا يجسد موقف العرب القدامى من الكلمة والنص, ورؤيتهم للعالم, وموقفهم من مشكلات الوجود الإنساني»[4].

4- الكتابة والتجاوز:

وجد المبدع العربي نفسه متشظيا بين اتجاهين مختلفين، بين انتمائه إلى تراث غني يحمل كل ما أسس في يوم ما؛ حضارة التفوق والمدنية، وبين الحداثة الغربية بكلّ ما تحمله من انبهار ودهشة، فلا هو أدرك الموافقة بين هذين التيارين ولا هو قادر على تبني تيار معيّن دون أن يشعر بالنقص، فالحداثة الغربية

1- محمد لطفي اليوسفي, فتنة المتخيل , ص. 11.

2- نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, مكتبة النهضة, الْقَاهِرَة، ط3, 1967. ص.ص. 50-51.

3- غالي شكري, شعرنا الحديث إلى أين, ص. 13.

4- محمد لطفي اليوسفي, فتنة المتخيل, ص. 14.

تتأسس على فعل القطيعة المعرفية مع التراث، والتراث العربي شهد فترة جمود وثبات كلّ جعله يتأخر ويعجز عن مواكبة هذا التحول الحداثي الذي أبهر المبدع العربي، و«لكن الشاعر الذي يخوض في هذه المذاهب لا يحسن به أن ينسى أنّ ثمة خلافات هائلة بيننا وبينهم. فالظروف التي يعيش فيها القارئ العربي والكاتب العربي تتسم بفراغ هائل، في الغرب والشرق هناك خيارات واضحة تفرضها نظم سياسية حديثة قوية لها تقاليدها كما أنّ لها تطلعاتها، ويفرضها تراث ثقافي حي تعهدته أجيال من العلماء بالتحقيق والدرس، أما في عالمنا العربي؛ فالقديم مجهول أو شبه مجهول والجديد ضعيف مترنح، الأرض عنيدة والسماء شحيحة، الكاتب كالصارخ في البرية، والقارئ كضال في صحراء التحديات لا حدّ لكثرتها ولا لضخامتها»[1]، ولكن في عصرنا الراهن يجب أن توضّح طبيعة علاقتها بالتراث، ذلك أن القطيعة الإبستيمولوجية مع التراث تبدو مستحيلة حتى عند دعاة القطيعة، ويجب أن ندرك أن اهتمامنا بالتراث في ظلّ هذه التحوّلات لا يعبّر عن علاقة وجدانية مع التراث؛ تعكس مقولة ليس في «الإمكان أبدع مما كان»، ولا تعبّر كذلك عن سلطة التراث وقداسته فقط، فلم يعد التراث يشكل هذا الكلّ الموحَّد الثابت حتّى نقبله كاملا أو نرفضه كاملا، فالتراث هو حصيلة لكل ما أنجزه الإنسان العربي، وهو لا يعبِّر عن النقاط المضيئة فقط، وإنما أن نقبل التراث برؤياه المضيئة والمظلمة، فهو لا يشكّل التطور والكمال دائما، ولا يمثل الجمود والثبات والنقص دائما، ولذلك يجب إدراك طبيعة الثنائية التي تحرّك الرؤيا الحداثية العربية؛ ثنائية (رفض القطيعة/ وإعادة قراءة التراث).

السؤال الملح الذي يرهق المبدع والناقد هو إشكالية الكتابة في علاقتها مع الحداثة والتراث، فالكتابة في علاقتها مع التراث ارتبطت برؤيا الثبات والتقليد؛ تقليد النموذج السابق المنجز سلفا، أما في علاقتها مع الحداثة فقد اقترنت برؤيا تجاوز كل سابق معياري ثابت محددا سلفا، وهنا تكمن المفارقة بين الكتابة/ التراث، والكتابة/ الحداثة.

لا تشكّل الكتابة أو أي عمل إبداعي مجرد انعكاس نفسي ذاتي, كما أنه ليس مجرد انعكاس واقعي اجتماعي, إنه قبل كل شيء مركب اجتماعي يصدر عن مركب إنساني, وهو "إذن قبل كل شيء كشف أعني أنه ليس وثيقة عن المعطى وإنما هو اختراق وتجاوز"[2], فالكتابة لا تمثل معطى سابق, يقيد

1- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص. 52.

2- ينظر: أدونيس, كلام البدايات, ص. 28.

حرية الإبداع ولكنها حركية تجاوز وتخطي في فضاء شعري يتعالق فيه التراثي والحداثي في حركة خلق شعري.

إن مفهوم الكتابة عند الحداثيين تجاوز للحد واختراق لكل تعريف يضع الكتابة الشعرية تحت سلطة التحديد والقاعدة, فالشعر "مجرد كلام , ولكنه نوع من الكلام متفرد وفي رحابه تقضي الكلمة عن اغترابها عن ذاتها, فتكف عن كونها أداة تستمد ماهيتها من مدى تحقيقها لوظيفتي الإبانة والإفهام بالمعنى النفعي الاجتماعي"[1], فالشعر تجاوز للواقع والموجود ذلك أن " الشاعر المؤسس يرفض التلاشي في اليومي التافه"[2]، ويحاول العبور والتماهي مع الميتاقيزيقي المختلف والمفاجئ.

إن الحداثة الكتابية العربية ومنذ بداياتها, أعلنت رفض "المنبرية والصوت العالي والمباشر, والتغني اللفظي, والقرائن التقليدية, وبذلك جاوزت بقدرتها على التواصل إذ وضعت في مقابل جماعية الغرض الشعري, فردانية زعزعت هذا الغرض وفي محاولتها الخروج من الكليشيهات المجازية والعاطفية والابتعاد عن المتوارث من القرائن, التي ألفتها الأذن أربعة عشر قرنا, وجدت أنها مهددة بانغلاق الشاعر عن المتلقي, إلا إذا غير المتلقي موقفه من التواصل, وأمضى وسيلته الذهنية والعاطفية وهيأ نفسه للتأمل من جديد, في طاقات اللغة وقرائنها الجديدة الممكنة طلبا لتجربة ذاتية أوسع وأعمق من ناحية, وكشف من ناحية أخرى عن صلات جماعية هي حتما غير الصلات القديمة بين الذات والعصر الذي يعيش فيه"[3].

ففعل الكتابة تجاوز الرؤيا القديمة المبنية على الوضوح والمباشرة والإبانة والإفهام, وأصبح المبدع الحداثي مفجرا لطاقات اللغة وإمكاناتها خارج سلطة القاعدة والمعيار والعصر, فـ"الشاعر نفسه حين يشرع في الكتابة ينخرط في زمن غير زماننا (غاية غير نفعية اجتماعيا), إنه زمن النص.. لحظة تأخذ الشاعر من نفسه وتسبيه من ذاته.. وعندها فقط ينهض الشعر المؤسس الأصيل"[4], ذلك أن الحدث الشعري الأصيل المؤسس "هو ذاك الذي لا يكتفي بوصف العالم بل يشتغل بما خفي منه ليلتقطه"[5].

1- محمد لطفي اليوسفي, لحظة المكاشفة الشعرية, الدار التونسية للنشر, 1992, ص. 23.
2- المرجع نفسه, ص. 33.
3- جبرا إبراهيم جبرا, الحداثة في الشعر والجمهور, مجلة فصول, مصر، م. 15, ع.2, صيف 1996، ص. 12.
4- محمد لطفي اليوسفي, لحظة المكاشفة الشعرية, ص. 25.
5- المرجع نفسه, ص. 39.

فالكتابة الحداثية تأسست على الغموض, باعتباره مميزا لها ولشعريتها وجماليتها, وميزة الغموض في الكتابة, هي تأسيس آخر أو هي إعادة النظر في علاقة النص بالقارئ وفي طبيعة التفاعل بينهما, وقد ظهر بعض المبدعين والنقاد الذين حاولوا الإبقاء على مبدأ السهولة والتلقائية, هذه الرؤيا في جوهرها "استمرار لسلطة الأنساق النصوصية التقليدية والمحافظة, وإبقاء القارئ مجرد متلق, عاجز عن الوصول إلى التعبير وعن أن يكون له نطق, إنه مرمي في صمته خارج قدسية هذا المكرر"[1]، فيما الإبداع تجسيد للفاعلية والديناميكية المنتجة والخلاقة بين النص والقارئ.

فالكتابة الحداثية تبني علاقات جديدة مع المتلقي و"تبرز مسؤولية الشاعر في تشكيل عوالم وسياقات التفاعل مع المتلقي وخلق خيوط وعناصر التواصل الحداثي معه, لأن النص الشعري لا يشتغل ولا يتلقى إلا ضمن سياق دلالي خاص يؤدي دوره بفاعلية في انكشاف دلالات وأبعاد التراكيب والصور والرموز داخل النسق العام للنص"[2], فهي تجاوز ولد سمات جديدة ومفارقة للنص, فالغموض والرمزية والتشكيل وليس الإبهام والتغامض والاضطراب من أبرز سمات التوجه الشعري الحداثي"[3]، الذي يسعى إلى تحقيق فعل التجاوز الفني، والانتقال الفعلي من رؤيا الثبات إلى التحول.

الكتابة الحداثية سعت إلى تجاوز الوضوح والمباشرة والإبانة إلى كل ما هو غامض ورمزي وإيحائي حتى تمنح النص ديمومة وبقاء ضمن فضاء التأويل والقراءة, "ولعل من أهم أسباب بعض (ضعف) التجارب الشعرية الحداثية في التواصل الفعال مع المتلقي العربي, ضعف تعاملها مع التراث أو غياب التراث فيها, فضلا عن كون الحداثة الشعرية العربية لا توازيها حداثة في الأذهان والعقليات ولا تؤازرها حداثة في الحياة الاجتماعية والمؤسسات الثقافية والسياسية"[4]، وهذا ما شكل عائقا حقيقيا أمام تجسيد فعل الحداثة إبداعيا.

لم تعد مهمة الشاعر الحداثي تصوير العالم كما هو ووصفه وصفا دقيقا مباشرا, يكاد يتطابق مع الواقع بكل حيثياته, فالكتابة لم تعد تؤدي وظيفة توصيلية نقلية, ف"مهمة الشاعر إخراج الكلمة من الحيز العقلي.. وتصبح لعبة الكلمات بما فيها من إيحاءات صوتية, وأهم بكثير من قيمتها الدلالية, ولهذا يتسم

1- يمنى العيد, في القول الشعري, دار توبقال, المغرب، ط.1, 1987, ص. 25.

2- محمد بنيس, الشعر العربي الحديث, بنياته وإبدالاته, ص. 07.

3- عبد الله شريق, في شعرية قصيدة النثر, منشورات اتحاد كتاب المغرب, المغرب، ط.1, يونيو, 2003, ص. 07.

4- عبد الله شريق, في شعرية قصيدة النثر, ص. 08.

جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض, لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية, أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور, إنما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به اللغة من نزعة ثورية, بل أن التوصيل غير وارد, إذا لم يكن هناك جمهور يستطيع ذلك, لأن هذا الجمهور سيتكون مع الزمن"[1].

فالكتابة الحداثية تجسيد للثورة الفعلية على كل ما هو مباشر واضح سطحي, وهذا لا يعني أن يكون النص الحداثي مفرغا من كل ما هو تراثي لأن ذلك بتر للنص وقطع لسيرورته الطبيعية فـ"الأهم من توظيف التراث ليس تزيين النصوص بالرموز والعناصر التراثية, وإنما هو القدرة على ربطها بروح العصر, وتوظيفها توظيفا إبداعيا فعليا ضمن رؤيا شعرية جديدة"[2], تسعى إلى خلق كتابة جديدة تسبر أغوار النفس الإنسانية والعوالم الخفية المجهولة, لتؤسس عالما إبداعيا مختلفا, يعكس هواجس المبدع وتوتره وتشظيه.

فكرة الثبات والتجاوز:

تأسست التجربة الإبداعية الجديدة ضمن أفق الرفض والتمرد والتخطي والثورة, فهي تجسد كتابة التجاوز, الرافضة احتذاء أي نموذج مسبق, أو تمثل أي معيار ثابت إلا أنها كتابة لا تقف عند حدود الهدم وإنما تسعى إلى بناء كتابة جديدة, تتجاوز المحاكاة والتلقيد, محاولة اكتشاف عوالم وآفاق جديدة, فـ"القصيدة الحداثية أن تظل دائما, أي لا تتحقق بحيث يظل الشاعر الحداثي يسعى إلى هذه القصيدة المثال, الحلم دون أن يكتبها, بل يقترب منها في كل قصيدة له, لكنه أبدا لا يكتب القصيدة الحلم, و إلا فقد ألغى أهم مبدأ من مبادئ الإبداع الحداثي وهو الكشف المستمر والمغايرة ومقاومة الثابت"[3] وكتابة ما لم يقل بعد.

فالكتابة الحداثية هي محاولة لاستكناه النفس والوجود والموجود وفق رؤيا ولغة وتشكيل مختلف عن السابق والموجود والثابت, فهي " ظاهرة معقدة ومركبة كالإبداع لا يمكن تفسيرها بالبحث عن المعيار وإنما

1- إحسان عباس, اتجاهات الشعر المعاصر, منشورات عالم المعرفة, الكويت, 1998, ص. 08.

2- المرجع نفسه, ص. 09.

3- كاميليا عبد الفتاح, القصيدة العربية المعاصرة, دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية, دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية, ص. 1986.

قد يشكل الخروج على المعيار ركيزة مهمة من ركائز الإبداع"[1], وهي كتابة "نص مهاجر باستمرار في نصوص أخرى تبدأ بالرمز وتعبر من خلال الأسطورة وتنتهي أولا تنتهي عبر تعاليات نصية"[2]، مختلفة تؤسس لنص يجسد فضاء من التعالقات النصية المعقدة والمتشابكة.

وهنا يكمن الاختلاف بين الكتابة القديمة- المعيار- والكتابة الحديثة- التجاوز- ذلك أن "جوهر نظرتنا الموروثة فيما يتعلق بالتفكير والكتابة اتخذ نظرة بسيطة وسطحية , لا تنمو ولا تبنى وإنما تتفجر وتتعاقب, والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية حسي غني بالتشابيه والصور المادية"[3].

بذلك تأسست الكتابة (المعيار/ النموذج) كتابة البداهة والارتجال والفطرة والوضوح ذلك أن "ثقافة العصر تسهم في تحديد الاتجاهات والميول بل وخلق المعايير التي يتم تجاوزها في ما بعد"[4], وكأن الإبداع محصور ضمن ثنائية(الثبات/ التجاوز), (الهدم / البناء), ومنه يطرح السؤال أين هي الكتابة "بين الحرية والالتزام, بين الخرق والامتثال.. بين الحوار مع الماضي والانقطاع عنه, وبين الخلق والكشف وأين تكمن شعريتها؟ وهل الكاتب فيما يفكر ويكتب, إنما يصنع حقيقته ويعبر عن إرادته في أن يستقصي ويعرف , إنه يبدع ذاته ويحقق وجوده فيما هو يقوم باستكشافه للعالم, بما يعنيه تحقيق الوجود من القوة والنفوذ, والحضور والسلطان"[5].

5- الكتابة الحداثية وشعرية الرؤيا:

إن في صراع الإنسان الخفي ضد العالم وتوقه الشديد لاكتشاف ذاته، ما يجعله في حالة من التوتر الذهني المستمر، فينكفئ على ذاته متأملاً ومفكراً في حركية الكون السديمية، مسائلاً مستقبله المجهول، ومحاولاً تجاوزه في حركية لغوية مدهشة، وإذا كان «الشعر الجديد تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله»[6] فالشاعر هو مبدع الرؤيا والاستباق في توسله الدائم لمعرفة «يستطيع من

1- بسام قطوس, الإبداع الشعري وكسر المعيار, رؤى نقدية, لجنة التأليف والتعريب والنشر , مجلس النشر العلمي, جامعة الكويت, ط.1, 2005, ص. 16.

2- أدونيس, مقدمة الشعر العربي, ص.32.

3- بسام قطوس, الإبداع الشعري وكسر المعيار, ص. 14.

4- المرجع نفسه, ص. 19.

5- علي حرب , نقد النص, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب، ط.2, 1995, ص. 267.

6- أدونيس زمن الشعر، ص.17.

خلالها أن ينجو من التفاهة إلى الأبد وأن تمتلكه إرادة القوة، من أجل حياة أكثر وفرة، وفوق كل شيء فإنه يريد أن يعرف كيف يعبر عن ذاته لأنه يستطيع بواسطة ذلك فقط أن يعرف نفسه وإمكانياته المجهولة»[1]، ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق الرؤيا، ولا نقصد هنا رؤيا الأنبياء والصالحين والقديسين، وإنما هي ملكة الخلق والكشف النابعة من ذات المبدع.

وهكذا يصبح الشعر وكأنه طرح نبوي فاعل للمتغير وتحريك للثابت، إنه تجسيد لعذابات النفس، ومحاولة لضغط الحياة في شكل شعري، تتصالح فيه المتضادات و«تتحول فيه الأشياء والأفكار والموضوعات إلى طينة تشع بالدفء والتجانس»[2]، ولعل هذا ما جعل الحداثة في توجهها نحو المستقبل واستشرافها للغيب تولد من رحم الحلم، وترتكز على الرؤيا، باعتبارها نوعاً من رد الاعتبار للإنسان كطاقة متنامية كاشفة مغتنية متعالية على ذاتها متخطية لأبعادها»[3]، فالرؤيا هنا تجاوز الزمن بكسر تراتبيته الكرونولوجية، والخروج عن محدودية المكان إلى امتداده، إنها نوع من التماهي الكلي مع الكون، في حركيته اللامتناهية.

أما الرؤيا الإبداعية فهي تجسيد لرفض المبدع الرائي «عالم المنطق والعقل والرؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة، وإنما تجيء بلا سبب في شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقا»[4]، ولذلك فعلاقة الرؤيا الرؤيا بالحقيقة علاقة مباشرة لا وجود فيها للوسائط، إنها لحظة الانخطاف والغياب عن عالم الشهود «تلك الرؤيا، تلك البصيرة، ذلك التفهم الخاص للأشياء، الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي»[5] حيث يتم انصهار الواقع في بوتقة الحلم، وحيث يمتزج الكل، اللغة بالفكر، والممكن بالمحال، والباطن بالظاهر، والمطلق بالوجود، والوجود بالماهية، إنه اللغة الرؤيا غير العادية التي «ترى أنّ الموجود هو الوجود، وأن الأشياء أو الماهيات صفات له»[6] وحيث ترتفع الحياة إلى مستوى الحلم وتوهج البصيرة ورؤيا ورؤيا الاستشراف.

1- كولن ولسن، دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية، تر. أنيس حسن، دار الآداب، بيروت، ط.3، 1982، ص.241.

2- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق عمان، الأردن، ط.1، 1997، ص.40.

3- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص.128.

4- أدونيس صدمة الحداثة، ص.167.

5- أدونيس صدمة الحداثة، ص.168.

6- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.45.

إذا كانت «الحداثة ترتبط بغنى التجربة الإبداعية بمدى كشفها عن أعماق الإنسان، ومدى كونها ضوءاً يخترق ويستبق الحياة والعالم فيما ينبثق منهما»[1]، فالرؤيا قبل أن تكون شكلاً فنياً هي تساؤل مستمر يتعارض ومنطق الثبات، هذه هي الرؤيا المتجددة التي تعيد تشكيل الماضي والحاضر فيما هي تستشرف المستقبل.

فالرؤيا إذن إبداع، والمبدع، على حد تعبير صلاح عبد الصور، «لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقا وجمالا»[2]، إنه إبداع المثال، فالرؤيا لا تستلب الواقع وإنما تتجاوزه وتتخطاه لتعيده إلى براءته الأولى، إنها البحث في كنه الوجود وانبعاثه، وليست محاولة الإنسان الانعتاق من عالم الظواهر إلا انسحاباً إلى داخل ذاته حيث يزداد «حضوراً لذاته وفي ذاته، ويصبح أكثر قدرة على التوغل في أعماق الوجود»[3].

هذا التجاوز لنظام الرؤية السائدة من أجل الوصول إلى فضاء آخر تُخترق فيه الحجب والأستار من حيث هي هبوط نحو الأسفل، حيث نلامس الوجود في ذاته ولذاته، وهذا ما سعت الكتابة الحداثية لتجسيده في تعالقها مع الرؤيا الصوفية وأسلبتها للغة التصوف.

وهذا ما تؤكده مقولة أدونيس من أن الإبداع هو «نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل»[4]، فهذا يعني أنه بحث دائم عن المجهول ونزوع دائم للاتحاد مع مظاهر الكون والتماهي معه، في عالم تتسع فيه الذات لتكشف عن طاقتها الروحية حيث لا وجود للعقل والمنطق، فيصبح المفرد بصيغة الجمع، والجمع بصيغة المفرد، ليعود كل شيء في النهاية إلى مفهوم الوحدة، ويعبر أدونيس عن هذا شعراً ، بقوله:

وَحّدْ بيَ الكَونَ فأجفانُه تلبسُ أجفانِي
وَحّدْ بيَ الكَونَ بحريتي فأينا يبتكر الثاني[5].

1- أدونيس، زمن الشعر، ص.171/170.
2- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، مج.03، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988، ص.66.
3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.54.
4- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص.46.
5- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة الشعر، بيروت، 1961، ص.202.

فالشعر يمثل نقطة الالتقاء بين الإنسان والوجود، باعتباره «تحولاً وصعوداً دائمين في أقاليم الغيب من أجل اتحاد بين الإنسان والوجود، أعمق وأغنى وأشمل اتحاد بين الواقع والغيب الزمني واللازمني، الشيء والخيال»[1]، إنه نقطة الالتقاء بين الإنسان والوجود.

وأنّى يتحقق للشاعر؟ إلا إذا استطاع عجن روحه بنار الرؤيا الحارقة لحواجز المجهول، ولهيبها المذيب لحواجز العقل والمنطق، ولهذا يشبه ابن عربي «الرؤيا بالرحم»[2]، فهي وحدها القادرة على احتضان مآزق الذات والوجود في حالتي البسط والقبض، والشاعر العربي الحداثي يعيش حالة من التوتر والتشتت والتشظي باحثا عن رؤيا تجاوزته تلمّ هذا التشتت.

إن اتحاد الشاعر بالغيب عن طريق الرؤيا ما هو إلا مخاض لولادة جديدة لهذا العالم، وإذا كان الشعر «تأسيسا باللغة والرؤيا»[3]، فاللغة هنا هي لغة الحلم والكشف، باعتبار أن اللغة العادية بمنطقيتها وعقلانيتها عاجزة عن استيعاب الرؤيا، في صيرورتها اللامتناهية، في حين أن «الحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره... الحلم -إذن- كالجنون يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر»[4]، ولذلك رأى جبران خليل جبران أنّ «النبوة كمال يحصل بالحلم والرؤيا»[5]، والشاعر المعاصر يهفو إلى تحقيق النبوة الفنية.

ومن هنا كان هاجس الشاعر المعاصر في طرحه النبوئي هو مسألة الإبداع الشعري في توجهها نحو الرؤيا والكشف، وإذا سلمنا بأن «التجربة الشعرية تشكل رافداً عميقاً للرؤيا الشعرية»[6] في بحثها الدائم عن الذات والصفاء الروحي، فأدونيس يقول «سننشب أظافرنا في غضاريف الحلم، سنسقط في فوهة المستقبل، سنعيش ونفكر ونكتب للشعر تحت سقف الرؤيا وسمائها»[7]، فالشعر يحمل بعداً آخر يجعله

1- المصدر نفسه, ص.45.
2- ينظر: أدونيس، صدمة الحداثة، ص.166.
3- أدونيس، زمن الشعر، ص.166.
4- المرجع نفسه, ص.200.
5- المرجع نفسه, ص.200.
6- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص.39.
7- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدر العربية للنشر والتوزيع، د.ت. ص.67.

شبيها بالسحر، فاللحظة الشعرية عنده تأتي في حركة خطف مشحونة مكثفة وسريعة لتدهشنا مرة وتبهرنا مرة أخرى، لتأسرنا ثالثة ومن هنا كان «الخطف هو سمة اللحظة الإبداعية»[1].

من هنا كانت الرؤيا تجربة الانخطاف والإشراق الداخلي التي يستطيع من خلالها الشاعر تجاوز عتبة الظاهر والولوج إلى عمق الباطن في رؤيا كونية شمولية شفافة ومكثفة للوجود، ومن هنا كان ارتباط الرؤيا بعالم الرموز والإشارات، فجاءت لغتها إنسانية نبوئية حاملة لطائف الروح، سابحةً في فضاء الحلم اللامتناهي صافيةً ينبوعها القلب مجلى الحقيقة.

وإذا كان الشعر نبوءة وخلقاً، فالشاعر والنبي يتقاطعان في سعيهما لتحقيق هويتهما الروحية في ظل واقع مادي جاف، ولا يتأتى لهما ذلك إلا بامتلاك الإرادة الخلاقة والبصيرة الداخلية، منطلقين في ذلك من رؤيا متعالية تولد من عمق الغيب والمجهول، وتجنح بهما نحو الحقيقة الكونية المطلقة.

فإذا كان النبي حاملاً رسالةً دينية مصدرها إلهي، فالشاعر يحمل رسالة روحية إنسانية نابعة من الذات الباطنية، يؤمن بها بعد إيمانه بالقدرة على الكشف عن ذاته، ومن هنا كان الشعر هو طريق الشاعر لاكتشاف ذاته، يؤكد أدونيس هذا بقوله: «الشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية ينزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس»[2]، من حيث هو يسعى للهدم ثم البناء، هدم كل ما هو معياري نموذجي سابق، وإعادة بنائه.

الشعر –وخاصة الحداثي منه– بحث واستقصاء وسبر لأغوار الذات في مناطقها المظلمة نوع من السفر الأبدي في مناطق العتمة والنور، من القلب إلى الحب، والسؤال والدهشة والموت، وفي هذا كله كان الشاعر حاملاً عبء التعبير عن قضيته الإنسانية والوجودية والكيانية الكبرى، في اتصاله بعالم الباطن الإنساني والكوني وفي انغلاقه المغري على أسرار لا تكشف إلا عن طريق الرؤيا الشعرية، فكان لزاماً على الشاعر أن يكتب ويفكر وهو واقف على ذروة العالم، حيث يتراءى له كل شيء، وفي جميع الاتجاهات مسكوناً في كل هذا بهاجس الخلق والكشف، سابحا في الكون كله، جامعا أشتات الكون في جسد اللغة.

1- عبد الكريم حسين، لغة الشعر، زهرة الكيمياء، ص.213.

2- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.213.

إن لغة الشعر والرؤيا في احتضانها «أدق الفروقات بين الأشياء، وأدق الفروقات بين خلجات النفس، ترسم الحلم وتصعد مع الزفير حتى الذرى العليا، وتهبط مع الشهيق حتى أبعد غورا...»[1]، ولهذا لم يكن العالم الشعري للشاعر ذو الرؤيا الفنية الحداثية في نزوعه النبوئي الكشفي بحثاً عن الذات في براءتها الأولى وصفائها الروحي، مجرد ترف فكري أو ثقافي، وإنما كان محاولة لخلق عالم إنساني جديد يتسع لتموجات الذات وتموجات العالم في حركتهما اللامتناهية.

وبهذا يزداد «الشاعر غوصاً في أعماق ذاته وفي أبعاد لغته، من أجل مزيد من إشعاع هوية الذات القائلة»[2] بشرط أن يكتب «بأقصى ما يمكن من معرفة اللغة ومعرفة الإنسان والعالم بأعمق ما يمكن استشرافيا، وبأبهى ما يمكن جماليا»[3]، وفي هذا كله دليل كاف على صدق الشعر في انبجاسه من أغوار الروح في لحظات إشراقاتها الرؤياوية، فيصبح المبدع على هذا المستوى رائيا ببصيرته لا ببصره، وبرؤياه لا برؤيته، إنه مغني الوجود في حركية لغوية نستشف من خلالها وجه الأبدية التي توحدنا عبر الزمن الذي يشتتنا.

ولا يمكننا إلاّ «بالشعر -الشعر بمعناه الواسع كموقف ورؤيا- نغتسل من الصدأ لنرفض ما كان من أجل ما يكون»[4] لندخل عالم الرجاء الأخير علّنا ندرك نقطة تماهي الروح والمادة، الإنسان والعالم، «أن تكتب هو أن تنذر الأبجدية لارتجال فضاء آخر»[5].

ومن هذا المنطلق أسس الناقد المعاصر مفاهيمه الإبداعية مرتكزاً في كل هذا على رؤيا الرفض والتغيير، جانحاً نحو إبداع المثال بلغة شعرية «تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل»[6]، إنها ثورة الرفض والتأسيس، في حركة تحويل دائم للعالم والواقع والإنسان.

وإذا كانت رؤيا الشعر تكمن في مدى ثوريتها كونها انتهاكاً وخرقاً دائمين، «فالثورة فعل برؤيا، والشعر رؤيا بفعل، وهما معا يوقظان الحاضر»[7]، ونحسب أن الشاعر الحداثي يحاول زلزلة المفاهيم السائدة

1- أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، ص.126.

2- المرجع نفسه, ص.121.

3- المرجع نفسه, ص.120.

4- المرجع نفسه, ص.ص.165/164.

5- المرجع نفسه, ص.132.

6- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.294.

7- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، مصر، ط.01، 1992، ص.28.

والخروج عن الموروث والتقليد نحو عالم جديد يتصالح فيه الممكن بالمستحيل، ولا يتحقق هذا إلا برؤيا جديدة للإنسان والأشياء سابحة في فضاء الحلم والجنون والنبوءة متبنية الرؤيا الحداثية بكل ما تحمله من اختلاف وائتلاف.

إنّ الشاعر الحداثي في تصوره لماهية الشعر وعلاقته بالتراث والثورة ومحاولة تحديده لمعنى التجديد ودور اللغة في كل هذا، كان في إطار إعطاء تصور شمولي لما يجب أن يكون عليه التآلف الكلي في شكله المتكامل من خلال رؤيا الرفض والتجديد المستمرة باستمرار الوجود.

فالشعر الحداثي إذن استمد من الرؤيا قوة وجوده وفاعليته، متخذاً منها قوة لدحض مقولات العقل والمنطق، باعتبارهما يشكلان عائقاً أمام المبدع الرائي في توقه لاكتشاف الحقيقة الكامنة في حركية الوجود الداخلية.

إنّ هذا الجنون المتآلف برؤيا الشاعر السابحة في عالم الحلم اللامحدود يغريه بالسفر في تكوينه وارتحال أبجدية أخرى، ليغوص فيه من أجل معرفة حقيقته واكتشاف كنهه. إنه عالم المثال بسحره وإغرائه وتأبيه عن الكشف؛ حيث يدخل الشاعر في صراع روحي حاد، تنفتح فيه ذاته على الثنائيات والمتناقضات الدياليكتيكية التحرك، فيقلقه ويجذبه نحوه محاولاً التماهي معه مدفوعاً بهاجس الكشف والرؤيا. وفي هذا يقول الشاعر أدونيس:

يَا يَدَ المَوْتِ أَطِيلي حَبْلَ دَرْبِي
خَطَفَ المَجْهولُ قَلْبِي
يَا يَدَ المَوْتِ أَطِيلي
عَلَّنِي أَكْشِفُ كُنْهُ المُسْتَحيل
وَأَرَى العَالَمَ قُرْبِي[1].

وإذا كانت «الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق»[2]، فهذا يعني تكسير علاقات العقل المنطقية وتجاوز مفاهيم الزمان والمكان في حركة روحية فكرية لغوية مستمرة تسعى لإدراك

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.179.

2- سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، الْقَاهِرَة، ط.3، 1984، ص.87.

عالم لا مرئي لا محدود، يعجز العقل والمنطق عن تقلبه أو تفسيره، إنه عالم الرؤيا بالقلب، حيث اللامنطق واللامعقول، ولذا فالشاعر يعيش بهواجس الخوف والقلق والكشف والحرية والحقيقة والمجهول في اتحاده مع عالم الرؤيا.

فالشعر العربي المعاصر في تلبسه لحالة رؤياوية جعل منها مجاله الرحب الذي يتسع لاحتضان هواجسه الوجودية على مستوى «لا يتحمل الاطراد الفكري، ولا يطمح أن يكون واضحاً، لأنه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها»[1]، وبهذا كانت الرؤيا الشعرية كافيةً لأن تجعل «اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[2] وأمكن الانحراف بها عن المألوف المعهود، لتزداد غموضا وسحرا.

6- الكتابة وماهية الرؤيا:

تسعى الكتابة الحداثية للتمرد على كل معالم الكتابة القديمة، فالقصيدة لم تعد تستدعي الالتزام بالقافية الموحدة والأوزان التقليدية ورتابتها، باعتبار أن الموسيقى فيها جامدة لا تساير دفعات الشعور المتغيرة، بل تجاوزت كل هذا لتكون وسيلة للكشف عن الذات.

لقد أصبح الشعر رؤيا «فهو تجاوز للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله»[3]، فهو بهذا كشف عن العالم اللامحدود، لا يمكن للعقل أو المنطق أن يدركانه، فهو عالم تتزامل فيها المتضادات، وتتكسر فيه العلاقات التي تربط الدال بالمدلول "الانزياح" فالشعر إذن: «تأسيس باللغة والرؤيا»[4].

لم تعد اللغة المعيارية قادرة على إدراك تجربة الرؤيا، لذا حاول الشاعر المعاصر البحث عن بديل يمكنه من احتواء تجربته الشعرية بكل ما تحمله من مفارقات، فاستعمل اللغة الحلم، وعليه يحدد الكتابة الحداثية بأنها «ميتافيزيقية مفاجئة، وعليه أن يقدم من خلال قصيدة قصيرة ورؤيا عن العالم وسر الكائن الحي الجامد»[5].

1- غالي شكري، شعرنا... إلى أين؟ ص.111.

2- المرجع نفسه, ص.111.

3- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.125.

4- أدونيس، زمن الشعر، ص.130.

5- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية,الجزائر,1991.. ص.158.

إنّ الشعر «الذي يتخذ الكلمة غاية بذاتها ولذاتها، ينبع من حدس زخرفي هو الإفراط والمغالاة بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف ويستعيض عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي»[1]، وعليه يجب أن يتحد المحتوى والشكل في حركة التخطي اللامحدود.

ومن هنا لا يمكننا ضبط مفهوم الشعر بتعريف محدد، فهو مفهوم زئبقي لا يمكن القبض عليه، فهو ينطلق من التغير والاحتمال، من اللاثبات وليس الحتمية، فأهم ما يميز القصيدة المعاصرة، اللاوعي والتغير والحلم والتخيل، «فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود»[2]، مجالها اللانهائي واللامحدود.

الرؤيا هي عدة الشاعر المعاصر ليصل إلى الواقع الآخر كما هي عدة الصوفي في ذلك، «فهي مدرك من مدارك الغيب»[3]، وهي «تكشف عن علاقات بين الأشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط بينها أي شكل من أشكال التقارب، وهي تبدو في منظار العقل متضاربة وغير منطقية، وربما بدت نوعاً من الجنون»[4]، وربما أنها لاتدرك بالعقل فلا يجوز أن نخضعها لحكم منطقه فهي تتجاوزه وتتعداه، ولذلك فإننا «لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا»[5].

تعتبر الرؤيا عند الشاعر الحداثي وسيلة للخروج من العالم الواقعي إلى عالم شفاف بغاية التماهي مع هذا المطلق، وهي وسيلة للهروب من الواقع المرئي إلى اللا مرئي، فلا يكون هروبه انهزاماً بل من أجل بناء عالم آخر يكون فيه الكمال المنشود، فيهرب بذلك الشاعر من العقل، لأنه عجز عن معرفة الحقائق، فالرؤيا الإبداعية بديلة عن الرؤية الحسية، ومن هنا كانت الرؤية عين على الخارج، وتكون بالعين، والرائي فيها يرى الأشياء الخارجية مستقرة على نمط واحد لاتتبدل، والرؤيا "بصيرية محلها القلب"، فهي عين على الداخل، والرائي فيها يرى الأشياء تتغير تغيرا دائما حتى لو كان الجوهر مستقرا.

ومن هنا يمكننا التمييز بين عالمين:

1- عالم حسي –مرئي–: يُرى بالعين المجردة، فأداته الحواس المادية، ويقوم على المنطق، ومحله العقل.

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.102.

2- المرجع نفسه, ص.118.

3- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ج.02، مكتبة المدينة، الدار التونسية، 1984، ص.597.

4- أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط.02، 1979، ص.167.

5- المرجع نفسه, ص.167.

2- عالم ما ورائي –غير مرئي-: يفلت من المنطق والعقل، يوحد بين المتضادات والمتناقضات، أداته الرؤيا والبصيرة ومحله القلب.

والرؤيا مصطلح عرفاني تجعل من الرائي نبياً يسمع ويرى ما لا يُسمع وما لا يُرى، فهو يرى المحجوب وما وراء الواقع ، فهي تجعل الشاعر المعاصر يتخذ المعلوم جسرا للعبور إلى المجهول للكشف عن عالم جديد يخلق ويتجدد بالولادة، فمهمة الشعر المعاصر إذن هي: «الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف»[1].

فالرؤيا لا تحدث إلا في حالة انفصال عن العالم المشهود، بحيث «يصبح الشاعر رائياً، بتعطيل الحواس كلها تعطيلاً طويلاً، فائق الحد ومدروساً»[2]، فهو بذلك يصل إلى عالم اللاواقع، متجاوزاً الواقع بغية إدراك الحقيقة مستعيناً في ذلك بالخيال والحلم، «والرؤيا خواطر ترد على القلب»[3] لا على العقل، فما يدركه العقل نقيض لما يحويه القلب من متناقض ومختلف متضاد ينصهر ويتماهى ضمن الواحد في صيغة الجمع، لذا فهي تفلت من أغلاله وتتجاوزه إلى عالم بديل تتصالح فيه الأضداد.

والرؤيا تجعل الشاعر المعاصر يطلق العنان لذاته ليتجول في عالم المتصوفة، ويحاول معرفة علاقة أناه بالوجود معرفةً داخلية مستغنية عن كل أداة خارجية، فالذات أساس الوجود. ولهذا كان لزاماً على اللغة أن تنحرف عن معناها المعياري لتصبح لغة الإشارة والإيحاء والغموض، لأنه لا يمكننا القبض على العالم الغيبي الماورائي بلغة معيارية تقعيدية منطقية، فعلينا شحنها بالقلق والحلم والتوتر، لأنه «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»[4]، وعليه «فالشعر لمح تكفي إشارته»[5].

وبما أن الرؤيا لا تخضع لمنطق العقل، فهي شيء غير منطقي لا يخضع لمبدأ الحتمية العلمية، ولا لقواعد ولا لشروط تضبط وجودها، بل هي كيان غامض قد تكون حلماً إذا كانت في النوم، وقد تحدث في اليقظة وفي هذه الحالة يصحبها ما يسميه أدونيس بالبرحاء*، وهي انفصال عن العالم الواقعي،

1- أدونيس، زمن الشعر، ص.09.

2- أدونيس، بين الصوفية والسوريالية، ص.243.

3- المرجع نفسه, ص.62.

4- المرجع نفسه, ص.115.

5- أدونيس، زمن الشعر، ص.31.

* البرحاء: شِدَّة الحُمَّى وَقيل كلُّ شِدَّة بُرَحاءُ. ينظر: ابن سيده أبو الحسن علي بن إسماعيل، المخصص، تح. خليل إبراهم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.1، 1417هـ 1996م، ج.1، ص474.

وانغماس الإنسان في العالم الداخلي، وفي الحالتين يتلقى الرائي أشياءً غيبية وأفضلها رؤيا الحلم، لأن خياله أقوى من الآخر، «فبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعداً لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس تكون رؤياه صادقة»[1]. فالقلب هو أداة الرائي ليتجاوز الواقع ويحاور العالم الآخر، وهو البصيرة التي تدرك اللامعقول واللامرئي، فالرؤيا هنا سبيل للنفاذ إلى ما وراء قشرة العالم[2].

إذن فالرؤيا نافذة على العالم الآخر، فهي تشترط لحدوثها «انسحاب الإنسان إلى داخل ذاته، بحيث يعيش هذا الداخل ويعيش فيه، قاطعاً صلاته مع العالم الخارجي من جهة، ومع منهج المعرفة العقلية الوصفية من جهة ثانية، وفي هذا الانسحاب يزداد حضوراً لذاته، ويصبح أكثر قدرة على التوغل في أعماق الوجود»[3]، ومن هنا ندرك بأن العقل الذي يمثل عالم الحس يتناقض وعالم الروح ويتنافى معه، فالعقل يبحث فيما استقر ويسلم به، أما القلب فيبحث فيما سيكون.

إن الرؤية نظرة على العالم الخارجي بعين الحس، بينما الرؤيا فهي نظرة على العالم الداخلي بعين القلب، فكلاهما نظرة لكن تختلفان اختلافاً نوعياً، وليس كمياً، فالقلب «رؤياه إنما هي كشف»[4]، وتعرف على ما هو غيبي خفي، أما العين فهي رؤية سطحية تقريرية تنقل الواقع كما هو.

الرؤيا بحث في العالم الماورائي عن الممكن اللانهائي، حيث تسعى لإدراك ما لا يدرك، وضبط اللامحدود، لذا فقد جعلت من حق الشعر «أن تكون ألفاظه كالوحي، ومعانيه كالسحر»[5]، فلغته لا تقوم على الوصف بل على الإيحاء الذي يعتمد على الرمز بشكل مكثف، وبهذا تكون القصيدة المعاصرة رؤيا تجسد اللغة معناها، ويكون الشعر بهذا بحثاً في عالم لانهائي لا محدود، لا يسعى لتحقيق قواعد المنطق ومقاييسه، فلغته مشحونة بالنبوءة والإيحاء والجنون والحلم، ومن هنا يكون الشعر تحولاً وتخطياً وتجاوزاً للثابت والمعياري والمنطقي.

والرؤيا نواة القصيدة المعاصرة، بكل ما تحمله من خرق للمنطق وتجاوز للحس، واستكناه للباطن، وسبر للانهائي، فهي نقطة الربط بين العالم الواقعي واللاواقعي بواسطة اللغة الإيحائية، وهذا كله يجعل من

1- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.166.
2- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.120.
3- أدونيس، السوريالية والصوفية، ص.54.
4- أدونيس، مقدمة الشعر، ص.168.
5- المرجع نفسه, ص.31.

الكتابة الحداثية بحثاً في عالم اللامحدود، فتظهر مكثفة مشتتة متشظية، ظاهرة وغامضة مستغلقة بالنسبة للقارئ، فالعقل والمنطق عاجزان عن احتواء الرؤيا في تناقضها وتشابكها «فمن فسر القلب بالعقل فلا معرفة له بالحقائق[1]»، والرؤيا هي التي تفسر ذاتها بذاتها، ولذلك الشعر المعاصر لا يفسر ولا يشرح أو يقرر، وإنما يهفو للقبض على اللامحدود بالمحدود، ولذلك كان لزاماً على الشاعر المعاصر أن يقوم بتفجير اللغة، وخلق لغة داخل اللغة، ومن هنا نشأ ما يسمى بالانزياح الذي هو تكسير للعلاقات الرابطة بين الدال والمدلول، وإعطائه أبعاداً رؤياوية غير منطقية ولا مألوفة، حيث ينقطع التواصل الدلالي بين الباث والمرسل، لأن مرجعية هذا الأخير ليست عقلية منطقية.

والرؤيا بكل مزاياها تكسر التسلسل الزماني والمكاني، فالرائي يتلقى هذه الغيبيات بصورة مجملة بدون تفصيل، فهي تخرج عن أي قيد وضابط فتجعل الشعر مسرحاً للغموض واللاوضوح، «فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق فهي التي تصوغ هذا الشعر نحو شديد الغموض والتعقيد»[2] ، فالمبدع «يناشد التغير واللاثبات واللاغائية، ومن هنا تصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء»[3]، فهذا الشعر انبثاق عن العالم الحداثي المفكك والمتناقض، فهو يعكسه و«يطمح إلى أن يكشف ويعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه»[4]، الشيء الذي يجعل منه تجاوزاً وتخطياً للثبات وبحثاً في الغيبي، فكل هذا يدفع بالشعر المعاصر إلى أن يكون غامضا، فهو «شعر لا ينتهي إلى غاية»[5]، وبالتالي لا يستقر على شكل ولا على تعريف ثابت.

الشعر الحداثي لا يسعى لبلوغ هدف ما أو تحديد فكرة ما، بل يسعى إلى نقل تجربة روحية يغذيها الحلم، «فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله، أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين، الحلم إذن: كالجنون يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالاً من الواقع المباشر»[6]، فيظهر فيه المحال واللامعقول،

1- أدونيس، مقدمة الشعر، ص.169.
2- غالي شكري، شعرنا الحديث...إلى أين؟ ص.12.
3- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، 1998، ص.173.
4- أدونيس، زمن الشعر، ص.02.
5- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.31.
6- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.200.

وبواسطته « تزول قضية الإمكان والمستحيل»[1]، فتحاول أن تشكل هذا اللاممكن بالممكن أي اللغة الثورية المتفجرة. ولذا نجد في الشعر الحداثي قصائد تحمل هالة من الغموض، حيث تصير القصيدة تدجيناً للغرابة، وهذا راجع لطبيعة الرؤيا التي تخرج من أغلال المنطق، «فلا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية»[2]، فهي تأتي فجأة كلمح البصر أو البرق، لتضفي على الشعر غموضا يتأرجح بين الشعري والمبهم.

إذا كانت العتمة والدمار والتحلل هي المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة فهي بلا شك رؤيا سوداء غامضة يلفها الضباب وبالتالي فالغموض ملازم للرؤيا التي تنعكس في الشعر المعاصر، فهي تؤسسه وتبعثه، فهي تشكل نواته، ولهذا جاء شعر الحداثة غامضا حدّ الإبهام أحيانا، مما ولّد صعوبة التلقي. فنجد أدونيس مثلاً يقول في قصيدته "رؤيا":

تقنَّعِي بالخَشبِ المِحْرُوقِ
يا بَابِلَ الحريقِ والأسرارِ
أنتظِرُ الله الّذِي لاَ يجيءُ
مكتسِيًا بالنَّارِ
مزيّنًا باللؤلؤِ المسْروقِ
مِن رِئةِ البحرِ من المحَارِ
أنتِظرُ الله الّذِي يحارُ
يغضَبُ يبكِي ينحنِي يضيءُ
وجهُك يا مهيارُ
ينبئ بالله الذِي يجيءُ[3]

إن الشاعر المعاصر قد أصبح منطقة وسطى بين الذات والواقع واللغة، فعليه أن يحقق التوازن بينهما، وهنا تكمن الصعوبة، فعليه أن يكون في الماضي "التراث" والواقع والذات، والشاعر المعاصر يولي للذات الأهمية الكبرى، لأنه يجد فيها المنظور المثالي للأشياء عن طريق الرؤيا التي «تصل ما بين الماضي

1- أدونيس، زمن الشعر، ص.11.
2- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.167.
3 - أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.63.

والحاضر والمستقبل»[1]، دون أن يفقد نقطة الارتكاز، ومن هنا تصعب المجانسة بين الرؤيا التي ترفض الواقع مع التراث.

فالشعر المعاصر هو قول اللامقول ورؤية اللامرئي، فهو «موعد مع المجيء الذي لا يجيء، والآتي الذي لا يأتي»[2]، وهو تنبؤ واقتراب له، فهو انبثاق عن الخيال والرؤيا، في منطقه الوحيد، «وبالتالي لن تكون لغة هذه الرؤيا الحلمية من مجففات القواميس المعلبة، بل هي تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا ونوعية الحلم»[3] ولذا غالبا ما تكون مبهمة غامضة.

سعى الشاعر المعاصر إلى تجاوز اللغة المعيارية بمنطقيتها وتفجير طاقتها الكامنة، وخلق لغة شعرية قادرة على قبض هذا العالم الهلامي المتناقض الذي لا يخضع للمنطق، «فهذا العالم لا يشتمل على بناء منطقي متسلسل، مقدماته تؤدي بالضرورة إلى نتائج محددة كالربط الحتمي بين العلة والمعلول»[4]، إنما هو عالم متناقض مختلف ومتوتر، فالشاعر الحداثي يصف عوالم خفية لا يدركها الرائي برؤيا العين البصرية، بل يتعامل مع الغيب «فهو يرصد وينبئ بتحولاته ويضيء هذه التحولات»[5]، في بناء شعري تتشابك فيه العلاقات والدلالات، ووتتجاوز اللغة فيه وظيفة التواصل إلى التلميح والرمز والأسطورة. فنجد أدونيس يقول في قصيدته "سفر":

سأسافرُ في موجةِ جناحٍ
سأزورُ العصورَ في هجرتِنَا
والسماءَ الهلاميةَ السَابِعَة
وأَزُورُ الشِّفاهَ
والعُيونَ المليئةَ بالثَّلجِ والشِّفرةَ اللامعةَ
في جَحِيمِ الإلهِ

1- غالي شكري، شعرنا الحديث...إلى أين؟ص.100.
2- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط.1، 1981. ص.105.
3- غالي شكري، شعرنا الحديث...إلى أين؟ ص.16.
4- المرجع نفسه, ص.13.
5- أدونيس، زمن الشعر، ص.175.

سَأغِيبُ، سأُحزمُ صدْرِي
وأربطُه بالرياحِ
وبعيدًا سأتركُ خطوي في مفرقٍ
في متاهٍ[1].

ففي القصيدة تتجلى الرؤيا القاتمة السوداء، فتحيد اللغة عن معناها المعتاد، لتصبح الموجة وسيلة للسفر، والعصور مجسدة يمكن زيارتها، كما تصبح العيون مليئة بالثلج، والصدر يربط بالرياح، فكيف يمكننا تصور كل هذا إلا إذا أبعدنا العقل، وأخذنا القلب بديلاً، لأنه لا يستقر على حال، ويقبل كل نقيض وغريب. وهنا تكمن شعرية المفارقة في أفق تجريدي يجمع ما لا يجمع عادة، ويصالح بين الأضداد في صورة شعرية.

فلغة الشاعر المعاصر هي لغة الشطح والحلم والهذيان، فالشاعر يشحنها بطاقة سحرية متجددة، فهي لغة الذات الهائمة «إذ يتم تجاوز العقل والمنطق بفعل الخيال والحلم والهذيان، يتم تجاوز الواقع والوصول إلى ما وراء الواقع أو الغيب»[2]، فنجد أدونيس يقول في قصيدته "أغنيتان للموت":

كأنَّ الموتَ إذَا مرَّ بِي
يخنقُهُ الصَمتُ
كأنَّه ينامُ إنْ تَنَمْ[3].

فالشاعر هنا حول الموت إلى شخص عابر، فأصبح يخنق بالصمت وينام، وهذا جنون وحلم تصنعه لغة الحلم، فهذا الجنون والعالم اللامحدود يجذب الشاعر إليه فيغوص فيه محاولا معرفة حقيقته والوصول إلى كنهه.

فهو عالم يمثل الواقع الآخر، يسحر كل من يحاول الاقتراب منه ويجذبه نحوه فيهيم ويتماهى معه محاولا كشف سره، فيقلقه هذا الغيب في إبائه الإسفار عن جوهره، لكن يأبى إلا أن يكشف هذا السر.

ومن المعلوم أن الرؤيا بالقلب لا بالعقل وما يخدمه من حاسة، لذلك لا يمكن أن يفسرها المنطق، فنجدها تتجسد في قوله تعالى: ﴿**وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ**

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.64.
2- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.89.
3- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.179.

وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ ﴾[1]، وكذا قوله تعالى: ﴿**قَالَ لَا يَأْتِيكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلَّا نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَكُمَا ذَلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّي** ﴾[2]، إن هذه الآيات لا يمكن لإنسان عادي أن يفسرها، لذا كان يوسف عليه السلام من فسرها، باعتباره نبيا منّ الله عليه ببعض تأويل الرؤيا، إذ يعجز العقل عن فعل هذا لأنه لا يؤمن إلا بما هو محسوس، ومن خلال هذه الأمثلة من القرآن، يمكن لنا أن نفهم كيف يقوم الشاعر بتكسير كل العلائق الزمانية المكانية والمنطقية، ويلجأ إلى ما وراء الواقع، فيبني عالماً جديداً تكون الرؤيا نافذة عليه، وهذه "الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق"[3]، الشيء الذي يجعل هذا المنطق بثباته يعتبر بمثابة الموت، إذا اقتربت الرؤيا من أغلاله فيعول على الذات في تفسيرها بعيداً عن كل ما هو خارجي، فنجد صلاح عبد الصبور يقول في "أغنية إلى الله":

اللهُ يا وحدتِي المغلقَةُ الأبوابِ
اللهُ لو منحتنِي الصفاءَ
اللهُ لو جلستُ في ظلالِكَ الوارفَةَ
أجدلُ حبلَ الخوفِ والسأمِ
طولَ نهارِي
أشنقُ فيه العالمَ الذِي تركتُه وراءَ جدارِي
ثم أنامُ غارقًا فلا يعرضُ لي حلمٌ[4].

فالشاعر في اتحاد مع عالم الرؤيا يعيش الخوف والقلق، وكذا يعيش في عالم لا يمكن إدراكه بالعقل، فهو عالم لا مرئي، لامحدود يشكله الشاعر باللغة، متجاوزا بذلك الواقع إلى الغيبي، متخطيا القواعد الثابتة والجاهزة إلى القصيدة التي لم تكتب بعد.

7- مغامرة الكتابة الحداثية:

7-1- الصوفية:

1- سورة يوسف، الآية. 43.
2- سورة يوسف، الآية.37.
3- سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص.87.
4- صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط.4، مج.1، ص.204.

إننا في معرض حديثنا عن التجربة الصوفية نحاول أن نتحاشى قدر الإمكان الجانب الديني فيها، والقول السائد عنها وخاصة التأويلات المذهبية حولها وعنها، وإنما نتناول التصوف بمعناه العام، باعتباره "استبطان منظم لتجربة روحية ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم، وهو بهذه الصورة ظاهرة إنسانية عامة ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية، وقد يكون معناها أبعد من هذا كونه قدرة كامنة لدى الإنسان يمكنه استخدامها واستثارتها إذا تهيأت له عوامل معينة"[1].

فالصوفي كما يرى (أدونيس) كلمة ترتبط بما هو خفي وغيبي، وبذلك فالاتجاه إلى الصوفية نتيجة حتمية لعجز العقل البشري والشريعة الدينية عن الإجابة عن كثير من الأسئلة العميقة المؤرقة، والتي أصبحت تشكل هاجس الإنسان، وتمثل بؤرة معاناة الفكر البشري، فحتى العلم لا يزال عاجزا عن الإجابة والتفسير.

وبهذا فالإنسان يشعر دائما بأن ثمة مشكلات تؤرقه، حتى "عندما تحلّ جميع المشكلات العقلية والشرعية- الدينية، والعلمية.. هذا الذي لم يحل (لا يحل) هذا الذي لم يعرف (لا يعرف) هذا الذي لم يقل (لا يقال)، هو ما يولد الاتجاه نحو الصوفية"[2]، فهدف الصوفي هو السعي الدائم نحو التماهي مع هذا الغيب وهذا المطلق في استتاره واستغلاقه، سواء كان هذا المطلق الله، أو العقل، أو المادة، أو الفكر، أو الروح.. و"ليس المهم هنا هوية هذا المطلق بل حركة التماهي معه، والطريق التي تؤدي إلى ذلك"[3].

إن غاية الإنسان من وراء سعيه الدؤوب ومعاناته الفكرية ومجاهدته النفسية هو أن يعي سر وجوده، ويدرك غايته ويحقق حلمه في التحرر من ربقة المادة، ويخرج من سجن الجسد، ويسمو عن كل ما هو مرئي محسوس، وتطهّر روحه من كل شوائبها المادية، ويضرب صفحا عن كل مغريات الدنيا ومفاتنها، أي "أن يحقق نوعا من الأمانة الذاتية الصعبة"[4]، فيتجاوز ويتخطى معرفته العقلية العلمية ليصل إلى المعرفة المطلقة بحقيقتها المدهشة التي لا تطلب إلا ذاتها لعبورها لما هو واقعي مادي ملموس،

1- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الآفاق، بيروت، ط.1، 1990، ص. 211.

2- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 11.

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 11.

4- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1980، ص. 313.

إلى ما هو ميتافيزيقي غيبي مطلق. فهي تتجاوز عالم الشهود من أجل الوصول إلى عالم الكمال المنشود، فتنصهر الذات الصغرى* في الذات الكبرى* ويتوحد الناسوت باللاهوت، وحتى نمكن الذات الشاعرة من الوصول إلى "منطقة الروح والوجود حيث أنت حاضر مع نفسك حقا، حيث أنت نفسك حقا، عليك أن تهجر منطقة الجسد والعدم، حيث أنت لست نفسك، حيث أنت غائب عن نفسك"[1]، ومن هنا كانت الصوفية تنطلق من رفض هذا الواقع بمنطقه المتناقض، ومفارقاته وسلبياته بغية تحقيق الأفضل والأجمل، فالتصوف إذن هو "ثورة على المفاهيم السائدة ودعوة إلى تغيير الواقع المستهلك، ورؤيا جديدة للكون والوجود"[2]، فتصبح بهذا التجربة الصوفية فضاء تتلاقى فيه المتناقضات، وتتآلف وتتنامى فيه وحدة الموجودات عن طريق الفناء في الوجود، وبهذا يخلق الصوفي من خلال تجربته نوعا من التوازن بين ما هو خارجي موضوعي، وما هو داخلي ذاتي، فتتلاشى الفروقات العارضة بين ما هو ذاتي داخلي، وما هو خارجي موضوعي. فعالم التصوف ليس للعقل فيه حكم ولا سلطة، بل ترجع السلطة كلها إلى القلب بسعته ورحابته، وقدرته على التلاؤم مع التقلبات الحاصلة من حال إلى حال.

وما دام الوجود فيه جانب باطني مجهول يستعصي علينا اكتشافه والإنسان ما لم يصل إلى هذا المجهول، يبقى جزءا ناقصا من هذا الوجود، ومن هنا كان الاتجاه الصوفي ضرورة روحية أملاه عجز الإنسان عن إدراك هذا المجهول عن طريق العقل أو العلم.

إن الصوفية تجربة في البحث عن المطلق، ومحاولة إيجاد عالم لا وجود فيه للمتناقضات، عالم تتصالح وتتآلف فيه المتضادات، لتنمو باستمرار في تعالق ووحدة، والصوفي دائم التوق إلى فهم ما لا يقال، أو لا يمكن أن يقال، وإخراجه من عالم الغيب والمجهول. وبهذا يخلق تماهيا بينه وبين المطلق في انفصاله عن الواقع المباشر واتصاله بالباطن في عمقه وسره الخفي الغيبي الماورائي، وبهذا تصبح الروح والمادة شيئا واحدا، ويدرك الإنسان أنه يمثل اللامحدود، وأنه الوحيد القادر على معرفة المجهول والوصول إلى كشف سر الوجود والبقاء على اتصال به إلى ما لانهاية.

---

* الذات الصغرى هي الإنسان (الجرم الصغير) عند الصوفية.

* الذات الكبرى هي العالم الأكبر (الله).

1- المرجع نفسه, ص. 314.

2- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص. 97.

ولعل الاتصال المباشر بالله "وقف على المتصوفين (لأنه) نعمة ربانية تحل على هؤلاء المختارين العامرة قلوبهم بمحبة البشر، الحائزين على درجة عالية من الغيرية، المستسلمين لمشيئة الخالق، المرتمين في أحضانه بثقة مطلقة، واهبين نفوسهم له دون تحفظ، مائتين عن ذاتهم وأجسادهم الفانية ليتَّحِدوا بالروح الخالد"[1].

فالمتصوف هو "الذي يوقظ الله الهاجع في أعماق كل منا ويشعر أنه هو والمطلق شيء واحد، ويقوم بدور الوسيط بين الرب والشعب"[2]، إن التجربة الصوفية تشكل مشروع تحرر من القيود التي تحدّ حرية الإنسان وحركيته بأنواعها جميعا، فالصوفي يتطلع إلى معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية، ويتأتى له هذا عن طريق العقل؛ لأن معرفة المطلق والتماهي معه ليست من دركه، وإنما هي من درك القلب؛ كون القلب يمثل المكان الداخلي للمعرفة، فهو واسع يسع المطلق، ويعكس لحظة الإشراق التي يتجلى فيها المطلق، وهذا العكس هو التقلب "فالقلب تقلب في أشكال لا تنتهي أيضا، وذلك من أجل أن يتطابق مع التجليات الوجودية المتواصلة، ومع إشعاعاتها"[3]، وبما أنه لا نهاية لتجلي المطلق ولا نهاية للمعرفة، فلا نهاية لتقلب القلب، فهو جامع لصفات وأشكال الوجود، وفي هذا التطابق بين التجليات والتقلبات يتماهى القلب مع المطلق "ويصبح العارف هو المطلق، وينطق باسمه، ويستطيع العارف آنذاك أن يقول: لست أنا الناطق بل المطلق"[4].

وإذا كان تجلي المطلق لا يثبت على حال ولا ينقطع ولا يكرر ذاته؛ فإن قلب الصوفي العارف في تقلبه وتماهيه مع المطلق يخلق كل لحظة، شأنه شأن هذا الوجود، فالعالم الذي نراه هذه اللحظة ونحسه ليس هو نفسه العالم الذي رأيناه في اللحظة التي سبقتها، وليس هو الذي سنراه في اللحظة اللاحقة، وما يصح على هذا العالم يصح على قلب الصوفي العارف، وحتى على الإنسان فليس هناك ماهية ثابتة، فالعالم تحوّل دائم ومستمر، أو كما يعبر أحد الصوفيين بقوله: "العالم والإنسان يتبدَّلان مع الأنفاس"[5]، وهذا ما اصطلح عليه بنظرية الخلق المستمر، أو الخلق الجديد.

1- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، ص. 314.

2- المرجع نفسه, ص. 63.

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 69.

4- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 69.

5- المرجع نفسه, ص. 69.

إن المتصوفة في معاناتهم ومكابدتهم من أجل الوصول إلى الاتحاد بالله يرفضون العقل وسيلة لمعرفة الذات الإلهية، لأن الله لا يدرك بواسطة العقل، وإنما عن طريق القلب والوجد والمشاهدة الباطنية، فـ"الطريق الذي يؤدي إلى الله ينبع من القلب، العقل يقدم لنا مائة دليل منطقي يحملنا على الإيمان ومائة حجة تحرضنا على الإلحاد، أما الذي أشرق النور السماوي داخل نفسه مرة؛ فإنه يصبح من أتباعه إلى الأبد"[1]، فالباطن هو مجلى للحقيقة الكبرى، أو كما يقول (برغسون): "المطلق يتكشف قريبا منا، وبمعنى ما في داخلنا.."[2].

لقد ذوّب التصوف ثبات الألوهة وجعله حركة في النفس وفي أعماقها، وفي أغوارها، وأزال الحاجز بين الله والإنسان، فحرر الروح من هذا الجسد الذي لوث طهارتها بنزواته وشهواته ونزوعه إلى الشر والإثم والخطيئة، ولا سبيل إلى قهر هذا الجسد وإنكاره والانعتاق من قيده إلا الزهد والتأمل والعشق الإلهي، فتحررت بهذا طاقات الإنسان وقدراته، فالمتصوف "يحيى في سكر يسكر بدوره العالم، وهذا السكر نابع من قدرته الكامنة على أن يكون هو والله واحدا"[3]، وهكذا صارت المعجزة تتحرك بين يديه.

وعلّة هذا العناء والعذاب ما هو إلا تعبير عن شوق الروح وحنينها إلى منبعها الأول، لأن "الروح المتصوفة.. جوهر مادي من طبيعة إلهية، وهو لذلك ينزع إلى العودة إلى مبدئه، يدفعه الشوق والحب"[4]، وفي خضم هذا الشوق المضني والحنين الجارف يتشوّق المتصوفة للموت، لأن فيه خلاصهم من كثافة هذا العالم بركامه المادي الذي يحاصرهم في كل الاتجاهات ومن كل جانب.

ويحدد (ويليم جيمس) أربع خصائص للصوفية هي:

1- اللاموصفية *L'inffabillité*: وتعني للصوفية حالات روحية لا يقدر الكلام أن يصفها، وهي أذن لا لكي تنقل بل لكي تعاش، خصوصا أنها أكثر ارتباطا باللاشعور، وكم نكون مخطئين حين نحكم على مثل هذه الحالات من الخارج، أو حين نقوّم عقليا ما لا شأن للعقل فيه.

2- المعرفية *Néotique*: فمع أن هذه الحالات الشعورية انفعالية، فإنها حالات نفاذ إلى أعماق حقيقية لم يسبرها العقل من قبل.

1- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، ص. 62.

2- المرجع نفسه, ص. 63.

3- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص. 131.

4- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص. 216.

3- الموقوتية *La nature transitoire*: وتعني أن هذه الحالات لا تدوم طويلا، وغالبا ما تفشل الذاكرة في وصفها بعد أن تنتهي.

4- الانفعالية *La passivité*: فهي حالات لا تكاد تنشأ حتى لا يشعر صاحبها أنه فقد إرادته وأنه معتقل أو مأخوذ بقوة عليا، لا يستطيع أن يتغلب عليها، وهذه الخاصية تقرب هذه الحالات من بعض الظواهر الخاصة كالنبوة ،والانخطاف ،والكتابة، والآلية، والإملاء[1].

فالصوفي يعمل على ترويض جسمه بممارسته للعبادات المختلفة من صلاة وصوم وذكر.. إلى أن يصل إلى حالة تنعدم فيها الرقابة العقلانية، حيث يعمل الفكر داخل فضائه الغامض دون أي رقابة، ويسمى (هنري ميشو) هذه الحالة "حالة الطمس أو المحو"[2]، حيث تكون الكتابة في مثل هذه الحالة غامضة بالضرورة، بل هي غير قابلة للقراءة بالنسبة إلى الأشخاص الذين ألفوا الربط العقلي المنطقي بين الجمل والكلمات والأفكار في وضوحها المباشر، ودلالتها الواحدة، لكن هذه اللامقروئية دليل الكشف عن الأعمق والأغنى والأجمل لا في اللغة وحدها، بل في العالم الداخلي أيضا، عالم الإنسان والأشياء على حد السواء، وهاهنا تكون الكتابة هزة كيانية "أو زلزال في اللامرئي يزلزل بدوره المرئي، إنها كتابة بالأعصاب، والارتعاشات والتوترات الجسمية والروحية.. إنها كتابة لا تخضع لأي طريقة ثابتة أو مسبقة، وهي نقيض كامل لكل ما هو مؤسسي"[3] باعتبارها كتابة انبهار، ويأس على حدود الأمل، وأمل على حدود اليأس، إنها كتابة مليئة بالحلم والرؤيا والجنون والسحر والدهشة، ثخنة بالخدوش والجراح والتمزقات والتوثّبات، وفي هذا تتجسد لا معيارية الكتابة الصوفية في خروجها وعدم خضوعها لمعيارية ثابتة محددة، وإنما هي كتابة تجعل المعايير ذاتها في حركة دائمة ومستمرة نحو التغيير والتحول.

إن المتصوفين –فنيا– لا ينكرون الجسد بقدر ما يجعلون منه سلما يرتقون من خلاله إلى عالم الروح، فالمرئي طريق إلى اللامرئي، والحواس تفضي إلى ما خلفها.

إن الفن يشكل الوسط الطبيعي الوحيد الذي تتزامل في حضنه الأضداد ،وتتعالق فيه العوالم المتناقضة، وتتماهى فيه المادة والروح، وهنا يتجلى لنا التشابه الكبير بين حالتي المخاض الصوفي والوجد الشعري، فالشاعر في لحظة الإبداع الشعري صوفي في تأمله، يسمو بتفكيره الروحاني فيتجرد من أعباء

1- ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 57-58.

2- ينظر: المرجع نفسه, ص. 58.

3- ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 59.

المادة والجسد، ويتحرر من قيود المذهبية والعرقية، ليقيم في جوهر الإنسان، ويغرف من منبع الإلهام الشعري، والفن –بهذا المفهوم– لا يبتعد عن الدين إلا ليقترب منه، ولا يتعارض معه إلا ليتحد فكما أن "الدين.. نوع من الفن، (لأن) لحظة الأبدية يبدع أثناءها الفنان تحفته هي ذاتها التي يرتفع خلالها المتصوف إلى محراب الله"[1]، فكذلك الفنان هو كاهن الخيال الأبدي الذي يحول خبز التجربة اليومي إلى مقومات حياة خالدة، بفضل الكاهن يحل جسد المسيح ودمه في الخبز والخمر، وبفضل الفنان تحل الروح في المادة"[2].

إن كل من المخاض الصوفي والوجد الشعري إبان عملية الإبداع يتخذ القلب وسعة الوجدان طريقا إلى منابع الإلهام، و"حين يصل الصوفي إلى درجة (الفناء) التي يتم فيها تعطيل الإحساس عند كل موجود يتساوى معه الشاعر في حالة الإلهام أو الحدس"[3]، فالشاعر صوفي في تجربته التي هي كشف من نوع آخر، كشف يقبض على الكلمة في عذريتها، وبكارتها الأولى، كما أننا "إذا نظرنا إلى أحوال الصوفية كالمراقبة والمحبة والخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين وجدنا أنّها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه"[4]، ولولا هذه الشعرية ذات النزوع الصوفي في الذات الشاعرة لكان الشاعر جافا، جامدا، موضوعيا، موغلا في الموضوعية والتقريرية والوضوح، فيصف، ويقرر، ويصرح بدل أن يرمز ويوحي، ويستشرف ويلمح.

إن الصوفي لا يؤمن بما هو ظاهر مرئي كائن، وإنما يبحث فيما وراء الظاهر فيقارب الأشياء في ذاتها ولِذاتها، فهو لا يؤمن بما هو موجود مسبقا، وإنما يرى العالم كما لو أن ذلك يحدث للمرة الأولى، حتى لا تكون هناك حدود لفهمه للأشياء، ففي تحديد الشيء نفي له، وإنما يرى الكون والوجود في حالة من التغير والتحول المستمر واللانهائي.

وبقدر ما تضيق وتصغر المسافة بين الإنسان والوجود بقدر ما تصبح المادة والروح شيئا واحدا، ويصبح الإنسان مدركا لسر الوجود، ولحقيقة أنه يمثل اللانهائية، وأنه مجبول على معرفة المجهول والوصول إلى سر الوجود، والبقاء على اتصال بالمطلق، وتكبر بهذا علاقته بذاته ويحس ويشعر بشموليته إلى درجة

1- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص. 56-57.

2- المرجع نفسه, ص. 32.

3- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره عند أدونيس، ص. 229.

4- مصطفى السعدني، الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط، ص. 99.

الاعتقاد بأن الكون جزء في داخله وليس هو جزء من الكون، فالمطلق (الله) في التجربة الصوفية "ليس الواحد الذي يخلق الوجود من خارج ودون اتصال به، وإنما هو الوجود نفسه في حركيته ولا نهايته"[1]. والوصول إليه لا يقتضي أن نسافر خارج الوجود أو خارج أنفسنا وإنما يقتضي على العكس أن ندخل أكثر فأكثر في الوجود وفي أنفسنا، و"اللانهائية ليست خارج المادة، بل هي داخل المادة: اللانهائية هي الإنسان نفسه، والمادة نفسها"[2].

والصوفي في سعيه الدائم للتماهي مع المطلق يخرق الواقع باستمرار، كيف لا والإنسان حين يبدأ "حربه الخفية ضد العالم يصبح لا منتميا، فإذا حارب طويلا وبجدّ فإنه يتحول إلى ما يسميه الناس المتصوف. ولكن هذا ليس هدفا بحد ذاته، لأن المتصوف هو فقط إنسان يتمتع بدرجة أعلى من الإدراك والحيوية"[3]، فهو يحمل في قلبه روح التمرد والقوة والعنف والثورة ضد الواقع الفاسد، والظلم وذلك بالاتحاد مع الوجود والفناء في الله والانفصال عن الوجود في ظاهره المادي الواقعي، باعتباره وجودا ناقصا لا قيمة له خارج إدراك الذات له، وهذا ما جسدته تجربة (الحلاج) الصوفية، وما تحاول التجربة الحداثية الوصول إليه.

إن لحظة الإبداع الشعري هي لحظة اكتشاف لعوالم مجهولة مفقودة في عالم الحس، هذه اللحظة هي "لحظة الحضور الكثير الذي تتكامل فيه طبقات الوعي جميعا يلهم الشاعر بالرؤيا في شكلها الخاص"[4]، إن هذه اللحظة تساعد الشاعر على اكتشاف واختزال العوالم المختلفة واللانهائية في استيعابها لهذه التجربة الروحية وقدرتها على وصف ما لا يوصف، وبهذا فالشاعر صوفي في ماهيته الروحية ومعاناته اللغوية، وهوسه الدائم لاكتشاف ذاته وسر الوجود، ويعيش حالة خاصة تنبع من عمق تجربته، وقد عبَّر (روبرت بروك) عن ذلك قائلا: "أنا لا أعني أي شيء ديني، ولا أي شك من أشكال الإيمان.. إن صوفيتي في أساسها هي النظرة إلى الناس والأشياء لذاتهم"[5]، إنها تجربة سفر دائم في دواخل الأشياء، واستشراف روحي للمجاهيل وعتمة الغيب، إن هذه التجربة تخلق في دواخل الشاعر عالما رؤيويا

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 10.

2- المرجع نفسه, ص. 10.

3- كولن ولسن، سقوط الحضارة، تر. أنس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1971، ص. 216.

4- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص. 97.

5- محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص. 114.

مشحونا بالحلم والخيال والكشف والجنون في تجدده وتغيره المستمرين، ليتحدى أو ليواجه به الواقع بزيفه وهشاشته واهترائه ورتابته وتكراره.

إن العلاقة بين التجربتين الحداثية والصوفية علاقة وثيقة باعتبار هذه الأخيرة تأسيسا لنظام داخلي خفي، "فالصوفية في جوهرها كانت رفضا للشكل- الطقس- وبحثا عن هذا النظام اللامرئي"[1]، وقد تميزت الصوفية بخصائص جعلتها منبع إلهام الشعراء الحداثيين الذين رأوا فيها ضالتهم التي تسعفهم على الخروج من عالم الواقع بضيقه وانحصاره، ومن فضاء اللغة المعيارية بعقليتها ومنطقيتها، والسفر إلى عالم التجربة الصوفية برحابتها واتساعها، وبلغتها المشحونة بحالة الخطف، والسكر والشطح، وبكل جدتها وغرابتها، وسحرها وغموضها.

ومن أهم خصائص التجربة الصوفية التي اجتذبت إليها الشعراء الحداثيين ما يلي:

"**1-** الكشف: وهو قدرة الصوفي على اختراق سطوح الأشياء والظواهر للوصول إلى لبابها وجواهرها، ويعمل على أن (يلطف الكثيف) كما يقول (محي الدين بن عربي).

2- وحدة الوجود: يرسم (أدونيس) فكرة الاتحاد بالكون عند الشاعر على أساس أنها وسيلة لتخطي الكائن إلى عوالم ثانية خارج الحياة، فمناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الغارقة في قرارة الروح.

ويفسر أن اتصاله بالصوفية كان نتيجة لكونها تجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع، ويشيع الحياة والحلم والمادة، فتصرخ الأشياء وتتآخى.. ويتوحد أي شيء مع أي شيء، إن الفناء في المطلق والتسامي ففوق الحياة الواقعية والمادية، والذوبان في كلية الوجود، هو الأمر الذي جمع بين الحداثة والتصوف من خلال وحدة الوجود.

1- الخيال: إن التخيل عند الصوفية قدرة على الخلق والإيجاد والتكوين.

2- السفر الدائم: يسعى الحداثي دائما إلى البحث عن الحقيقة الغائبة التي يتعذر الوصول إليها، فهو سفينة في بحر بلا موانئ، والسفر عند (ابن عربي) لا غاية له "والأسفار ثلاثة: سفر عنده، وسفر فيه، وهذا السفر هو سفر التيه، والحيرة.. وسفر التيه لا غاية له". وهذا السفر يعني (أنه ما من شيء قد أنجز

1- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص. 229.

على نحو نهائي، وما من شيء يمكن إنجازه إنجازا مطلقا) لأن (الممكنات لا تتناهى) كما يقول ابن عربي.

وعلى ذلك فإن "الصور والأشكال –عند المتصوفة– لا ترتكز على نظام مسبق ومحدد في تركيب المعنى، بل إن هذه الصور تقوم داخل التجربة، تتجاوز جميع الحالات المسبقة وتقترب من الحالة – التحول- كما يعبر أدونيس"[1].

ومن هذا المنطلق ينظر المتصوف إلى الوجود، من حيث هو وجود يبقى دائما في حاجة إلى إدراك، والذات المدركة هي الوجود الأكمل، فالعلاقة بين الذات الكاملة والوجود الناقص في مرئيته هي علاقة اكتشاف ورفض للواقع الظاهر، وصولا إلى ما وراء هذا الواقع، أين يتحقق التماهي الكلي مع المطلق، وفي هذه النقطة تتصالح الأضداد وتتزامل المتناقضات، إنه المطلق الذي يمثل الكل، والذي جاء بعد طول مجاهدة ومكابدة ومعاناة روحية للمتصوفة وإيمانهم بزيف الوجود الواقعي وقصوره.

لقد التقى الشاعر بالمتصوف في أكثر من موضع، ولعل أهمها اعتماد كل منهما على الرؤيا واللغة والحلم والغموض فبين التصوف –بمفهومه العام– والفن.. أواصر وصلات يؤكدها المبدعون والمتصوفون على حد السواء؛ لأن كليهما يصدر عن ذات غامضة تسعى للبحث عن موطنها الأول والكشف عن عالم خفي يظل أبدا في حاجة إلى الكشف.

لكن ظاهرة التصوف الشعري لا تعدو أن تكون ضربا من قبيل الأسلبة فقط؛ أي "اصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمية"[2].

إن الشاعر يهرب من العالم المحدود الضيق الممل، يهرب بذاته ليخلصها، لأنها لم تعد تحتمل الانشقاق والانفصام، انشقاق وانفصام يتشاكل أحيانا ويتباين أخرى، بين الظاهر والباطن، بين الأنا والآخر، بين المباح والمحضور، إنه الهروب من عالم لا وجود فيه لله، إلى عالم لا يغيب عنه الله، فالعالم الذي يغيب فيه الله هو عالم موحش فارغ يسيطر عليه الخواء الروحي والاغتراب، ويغيب فيه الوهج الروحاني الاستشرافي؛ لسيطرة المادة عليه، حتى أضحت هي الإله الأوحد في عالم غاب فيه الحس الغيبي

1- ينظر: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الصفحات. 230/ 231/ 232/ 233/ 234/ 235/ 236.

2- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 192.

للإنسان الذي كان يربطه بالمطلق، وصارت المواد فيه "أربابا جددا بدل الإله الرحيم الأوحد، وهذا ما جعل الشاعر يشتاق إلى عهد الصوفية، ويود لو تهتك الحجب بينه وبين الله مثلما حدث للحلاج"[1].

لم يهرب الشاعر المعاصر من المدينة، ولا من عمرانها، وتحضرها، بل هرب من لجبها وضوضائها، ولأن "الشعر الجيد هو بشكل ما كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها"[2]، فهو ينقل لنا –في حقيقة الأمر– ذلك الجفاف الروحي الناتج عن تكريس المادية المطلقة، حتى أصبحت المادية أساس كل انطلاق في الحياة، ولذا فإن دواوين الشعراء المعاصرين تطفح باستهجان القرف المادي وتجسيد ضياع الإنسان كروح في هذا الواقع المتناقض، فكان بذلك الهروب من العالم الواقعي إلى رحابة العالم الميتافيزيقي سحر التجربة الصوفية، حيث يمكن تحسس الأشياء في جوهرها وصميمها، لا عن طريق العقل أو المنطق، وإنما عن طريق الرؤيا والخيال والحلم.

إن الشعر الجديد هو نوع من التمرد والثورة على قوانين العقل والمنطق، وعلى الواقع المرئي بتناقضاته، "إنه إحساس شامل بحضورنا.. يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، تحس الأشياء إحساسا كشفيا.. وميتافيزياء الكيان الإنساني"[3].

لقد هرب السورياليون من واقعهم المقيت نحو عالم يتجاوز سلطة العقل ومنطقه، ويرتبط باللاشعور واللاوعي بغية الاتحاد بالوجود والمطلق، وهو ما اصطلح عليه أندريه بريتون –النقطة العليا– "فإرادة الوصول إلى المطلق من المطالب الملحة والأهداف الأساسية بالنسبة إلى السوريالية"[4]، وتكمن الغاية والهدف من هذا الاتحاد والتماهي مع المطلق في تغيير الواقع وتجاوزه إلى ما ورائه، فالسورياليون ألغوا عقولهم وحجبوها وستروها بمادة مخدرة تقتل العقل وتحجبه وتعطل الحواس بحثا عن عالم خاص فيه نشوة مخصوصة، في حين أن الصوفيين يلغون العقل عن طريق العبادات، والأذكار والأوراد والرياضة الذهنية، وبهذا فطريق السوريالي إلى هذه النشوة هو المحرّم أو المحضور، أما طريق الصوفي إليها فمشروع لا ينكره الشرع، ومن ثم كان "انبثاق السُكْر الروحي من الداخل، إذ تتولد حالة الوجد في الأغوار البعيدة من

1– عبد الكريم حسين الوضعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1983، ص. 62.

2– أدونيس، زمن الشعر، ص. 19.

3– أدونيس، زمن الشعر، ص. 10.

4– أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.28.

الـنفس عنـدما تسـتخلص نشـوتها وتعصـر انبسـاطها وبهجتهـا في شـعورها العميـق بالدهشـة والحـيرة في مشاهدتها الجمال الإلهي"[1]، وهكذا تتقاطع السوريالية مع الصوفية، كمذهب إشراقي، فلقد رأى أندريه بريتون أن "كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم عندها التناقض بين الحياة والموت الواقعي والخيالي الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السوريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة"[2].

لقد أفاد الشاعر العربي المعاصر بشكل خاص من الإشراقات الصوفية، ومن الكتابة الآلية السوريالية لتفجير كل كوامنه الداخلية، واللاشعورية واللاواعية والباطنية بصورة تتجاوز الواقع المرئي وبطريقة حلمية (حلم)، معبرا عن كل رؤاه بحرية مطلقة، فالشعر الجديد "باعتباره كشفا ورؤيا، غامض، متردد، لا منطقي.. بحاجة إلى مزيد من الحرية، مزيد من السر والنبوّة"[3]، ولذلك فإن حلم الشاعر المعاصر هو "حلم سريالي"[4].

إن التجربة الشعرية عند كل من المتصوفة والسورياليين تختلف من حيث الطريقة التي تتبعها كل واحدة في إفناء "الأنا" عن هذا العالم، ولكن يبقى الهدف واحد، وهو التماهي مع المطلق، والفناء في الوجود بغية الوصول إلى المجهول، وإدراك لحظات التغير والتحول المستمرين لهذا الكون، وبهذا يحاول الشعر إحداث التغير برؤيا جديدة للكون والوجود، وبابتكار لغة جديدة تحيد عن المعيارية، وصور وتعابير حية بعيدة عن المألوف، منبثقة عن سعة الوجدان وعمق التجربة الروحية وخصوبة الخيال.

لقد ربط أدونيس علاقة وثيقة بين الشعر والتصوف إلى حد ذهب فيه إلى أن "التصوف الشعري معظم نصوصه نصوص شعرية صافية"[5]، وبهذا وجد الشاعر المعاصر في رؤيا التصوف وكشفه منفذ *للانفلاب* من رقابة العقل الصارمة، ولاستشراف ما هو غيبي مجهول، والجمع بين المتناقضات، والمصالحة بين المتضادات، وإبداع وانسجام غير مألوف يناقض لغة الظاهر بمعياريتها ومنطقيتها، لغة يجب أن ننظر

1- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص. 354.

2- المرجع نفسه, ص. 354.

3- أدونيس، زمن الشعر، ص. 14.

4- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ص. 216.

5- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص.130.

إليها بعين ثالثة، فالشاعر أو الصوفي في لحظات الإبداع أو السكر تصبح الرؤيا عندهما كشفا، فلا يعود كلاهما ينظر إلى العالم بعين الحس، وإنما ينظران إليه بعين الخيال أو بعين القلب.

ليس هدف الشاعر في بحثه عن الواقع هو الغياب خارج هذا الواقع في عالم الخيال والحلم والرؤيا، وإنما "يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر، ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة"[1]. فليس ما يتطلع إليه هو الغيب المنفصل التجريدي، وإنما هو "الممكن الذي يختزن لانهاية الواقع"[2].

لقد أضحى الشعر في منظور أدونيس رؤيا كونه كشف عن عالم يظل في حاجة إلى كشف، وفي هذا يقول (أدونيس) في قصيدة "أغنيتان للموت":

كَأَنَّهُ المَوْتُ إِذَا مَرَّ بِي
يَخْنُقُهُ الصَّمْتُ
كَأَنَّهُ يَنَامُ إِذَا نِمْتُ
يَا يَدَ المَوْتِ أَطِيلِي حَبْلَ دَرْبِي
خَطَفَ المَجْهُولُ قَلْبِي
يَا يَدَ المَوْتِ أَطِيلِي
عَلَّنِي أَكْشِفُ كَنه المُسْتَحِيل
وَأَرَى العَالم قُرْبِي[3].

إن الطريق التي يرتسمها الشاعر المعاصر في معانقته للتجربة الصوفية هي طريق حدسية، إشراقية رؤياوية، تبحث عن الحلول في فيض الحياة وغناها في تفجر ممكناتها وتنوعها، وهي تتبنى الإنسان بكل شيطانيته وملائكيته، بروحانيته وماديته، بضعفه وقوته، "تتبنى الإنسان لا النظرية، والحياة لا مقولات الحياة"[4].

1- المرجع نفسه, ص.120.
2- المرجع نفسه, ص.120.
3- أدونيس، الآثار الكاملة، مج.1 ص. 19.
4- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص. 119.

إن التصوف سفر دائم، وبحث مستمر بغية تفسير الوجود الذاتي، ولا يمكن أن تعتمد التجربة الصوفية على الخارج، وفي هذا يقول أدونيس في قصيدته "حدود اليأس":

عَلَى حُدُودِ اليَأْسِ بَيْتِي يَقُومُ

- .....

- .....

بِيْتِي سَوَّتْهُ انْتِفَاضَاتهُ

غَيْبًا وَرَاءَ الغِيْبِ مَرْشُوقًا[1].

إن التصوف من المنظور الأدونيسي معاناة ومجاهدة مستمرة لا تهدأ فيها النفس المتشوقة إلى التخلص من سيطرة المادة والعقل، والمنطق، إنه السعي الدائم من أجل الوصول إلى الحقيقة في لا نهائيتها، فالصوفي يتمرد عن ذاته ليتمكن من معرفتها أكثر، يقول أدونيس:

أَبْحَثُ عَمَّا يُلاَقِينِي

بِاسْمِهِ أَنْغَرِسُ وَرْدَةَ رِيَاحِ

شَمَالا جَنُوبًا شَرْقًا غَرْبًا

وَأَضِيقُ العُلُوَ وَالعُمْقَ

لَكِنْ كَيْفَ أَتَّجِهُ؟

لَعَيْنِي لَونُ كِسْرَةِ الخُبْزِ

وَجَسَدِي يَهْبِطُ نَحْوَ دَاءٍ لَهُ عُذُوبةُ الزَغَبِ

لاَ الحُبُّ يُطَاوِلُنِي،

وَلاَ تَصِلُ إِلَيَّ الكَرَاهِيَةُ[2].

في ظل الشعور بفقدان اليقين الروحي وفي عالم يعج بالمادية والنفعية كان التصوف هو المنفذ الوحيد الذي اتجه نحوه الإنسان، هربا من ضغوطات العالم الخارجي التي ما تلبث أن تتلاشى إذا ما تلبس الإنسان حالة المتصوفة، والتي تشكل بالنسبة له العالم البديل الذي يتحقق فيه المستحيل فيزامل بين المتضادات، ويؤالف بين المتناقضات.

1- أدونيس، الآثار الكاملة، مج.1 ص. 24.

2- أدونيس، ديوان مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت، ص. 54.

7-2- اللغة الصوفية ورؤيا الحداثة:

يشكل الشعر بمفهومه المعاصر رؤيا كشفية، فهو تجربة مستمرة للانجذاب والانسحاب إلى عالم الذات الداخلي، في غموضه، وانبهامه، وتأبيه عن الظهور، ولذلك بقي سعي الشاعر إلى، إبداع لغة تتسع لاستيعاب هذا العالم الزئبقي، الذي لا يتشكل ولا يحد بحدود؛ فهو مطلق لا نهائي ومن هنا طغت على الشعر المعاصر -والحداثي خاصة- تلك المسحة الصوفية، التي جعلت القارئ يحس حين يقرأه وكأنه نص لأحد المتصوفة من أمثال النفري، والحلاج، وابن عربي، ذلك أن الشاعر المعاصر لم يستعمل اللغة وفق ما هي عليه بمعياريتها وتجريدها، ولكن هي مشروطة بالاستعمال الشعري، وهذا التوظيف يخرج بالكلمات عن معناها الاصطلاحي والوضعي القاموسي، الجامد، ليشحنها بطاقة شعورية روحية باطنية.

ولا نقصد هنا التصوف بمعناه الديني وإنما نقصد (أسلبة التصوف)، أي "اصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمية"[1]، فالشاعر المعاصر لجأ إلى طريق "الرؤيا حيث تنبهم معالم الأشياء الحسية ويخف وزن التجارب العينية، وتصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء"[2]، ولذلك فرغبة المبدع في القبض على المعاني الباطنية، في انفلاتها من رقابة العقل، وزمام التعبير الضيق، جعلته يلجأ إلى الصوفية، التي، وجد فيها ما يحمله على الكشف وارتياد عوالم الغيب والمجهول، وكانت وسيلته في ذلك اللغة الصوفية، فهي لغة كشف، لا لغة وصف وتقرير، في استيعابها لجوانية الذات بكل عوالمها المتضاربة، فهي "لغة تحاول أن تعري الواقع، وتمسك بدواخله"[3].

وإذا كان "الشعر هو الذي يتيح لنا العلاقة الأكثر جمالا وغنى وإنسانية مع الآخر، ذلك أنه الأكثر قدرة على كشف الذات لذاتها"[4] فإن التجربة الصوفية الكتابية هي مغامرة السؤال والبحث عن المجهول الكوني، وهي ممارسة كتابية تفلت من المواصفات والإكراهات العقلية المعيارية ومن جميع القواعد المسبقة، وبهذا تبدو الكتابة الصوفية وكأنها "فيض يتحرك على مسرح الذات -يتنقل، يتبدل وتتغير

1- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 192.

2- المرجع نفسه, ص. 173.

3- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص. 157.

4- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 192.

أشكاله خارج كل سببية، كما يحدث في الحلم، وفي هذا الفيض يبدو الإنسان قلقا وتعطشا وتساؤلا... وتبدو الكلمات في هذا الفيض كأنها تحاور نفسها فيما تحاور العالم"[1].

فاللغة الصوفية هي، لغة كشف وإضاءة وتبصر، في تعبيرها عن هذا العالم المجهول في أعماق الذات، إذ لا اختلاف بين تجربة الشاعر الحداثي والصوفي فكلاهما تنبعان من الوجد الداخلي، ومن ذات واحدة كامنة في الأعماق، في رحلتها الدائمة والمستمرة، للبحث عن الحقيقة، فتصبح اللغة وكأنها "هي نفسها حركة الكائن مصهورة في صوت، أو في صائتات، وسواكن، أو كأنها ذائبة في حركة التجربة"[2] فالصوفي يحمل في قلبه روح التمرد والقوة والثورة، ولذلك تأتي لغته مشحونة بطاقة روحية انفعالية تدمر وتحرق وتحرك الجماد، وتعيد تشكيل العالم بالكلمات ، ولذلك نجد الصوفي جلال الدين الرومي يقول: "إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي هو نار، وليس هواء وريحا، كل من ليس له هذه النار فليمت"[3].

إن طبيعة التجربة الصوفية، تستلزم لغة ذات رموز وإيحاءات ولذلك كانت اللغة الصوفية، لغة الغموض، والإسهام كونها تسعى دائما لإفراغ الكلمات من مدلولها المعجمي العرفي، وشحنها بطاقة دلالية أخرى تتلاءم والحالات التي يكون فيها الشاعر الصوفي، وهي حالات لا يمكن القبض عليها بلغة معيارية، عقلية، بسيطة، وواضحة، فالصوفي يستعمل في تعبيره عن هذه الحالات لغة متمردة خارجة عن المعقول وعن ما هو كائن، كونها تعبر عن الباطن في جوهره، وبراءته وطهره فهي لغة في منأى عن كل ما هو عقلي منطقي، في حيادها عن كل القواعد والتنظيرات، المنجزة والسابقة، "لأن اللغة التي تفلت من رقابة الوعي تظهر طاقة إبداعية كثيرا ما يهدرها العقل"[4].

إن الشعر الصوفي رؤية جمالية في قالب فني والصوفي في ثورته على الواقع المادي، في ظاهره المرئي المحسوس يؤسس لفعل واع له قوانينه الخاصة به، و"الشعر رؤيا بفعل، والثورة فعل برؤيا"[5]، ذلك أن الرؤيا في باطنها تحمل الثورة على ما هو كائن، في بحثها عن عالم بديل مفارق للواقع، أي أكثر غنى وجمالا وسحرا، إن الشعر لم يكن في أي لغة من اللغات ولا في أي زمن من الأزمان بعيدا فيما يخوض فيه

1- المرجع نفسه, ص. 191.

2- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.ص. 191-192.

3- ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص. 102.

4- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص. 245.

5- أدونيس، زمن الشعر، ص. 108.

الشعراء عن المفهوم الإنساني عن التصوف، باعتباره استبطانا منظما لتجربة روحية، في محاولة البحث والتجاوز والكشف عن الوجود الفعلي للأشياء.

اللغة الصوفية في خصوصيتها الجمالية ونبرتها الإيحائية والرمزية تكسب كلماتها معنى سديميا خفيا، يحمل في ثناياه مدلولات غير مباشرة "تدخل القارئ في عالم خاص من الرموز والإشارات والتلويحات"[1]، ذلك أنه ما من سبيل إلى التعبير عن التجربة الصوفية، في ارتيادها لأحوال وجودية عالية، كالفناء والمشاهدة، والحب، والاتحاد إلا من خلال لغة "مرموزة شبيهة بلغة الشيفرة التي تحمل طابع الأسرار"[2].

إن توظيف اللغة الصوفية في القصيدة العربية المعاصرة، شحنتها بطاقات شعرية هائلة، ذلك أنها تبدأ بانتهاء اللغة المعيارية، إنها "البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك (هي) إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"[3].

ويأتي أدونيس في طليعة الشعراء الحدثين الذين اعتمدوا في كتاباتهم الشعرية، على توظيف اللغة الصوفية، في جنوحها نحو الغموض، والانبهام، والسحر اللغوي، وفي انبثاقها عن اللاوعي، واللاشعور الداخلي، وسفرها الدائم للكشف عن الجزء المبهم الغامض في الذات الإنسانية ولا حاجة للبرهان على تأثر الشاعر المعاصر بـ«الصوفية وإعجابه بهم، فهو يحاول جاهدا أن يشحن لغته بحالة الخطف، التي تمثلها اللغة الصوفية بكل جدتها، وغرابتها، وفرادتها عندما طلعت أول مرة، وعلى هذا فلغة الشاعر المعاصر كلغة الصوفيين والسوريالين (تثير وتوحي)»[4] ومن هنا كان الشعر المعاصر أشبه ما يكون بالتجربة الصوفية، من حيث التأمل والكشف، والتجاوز للواقع المرئي يقول أدونيس:

أمشِي وتمشِي خلفِي الأَنْجمُ
إلى غَدِ الأَنْجُمِ
والسرِّ والموتِ وما يُولَدُ
والتَّعبُ الأَسْوَدُ
تُميتُ خطواتِي وتُحْيِي مَوْتِي

1- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص. 281.
2- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص. 237.
3- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص. 247.
4- وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث، ص. 30.

أنا الذِي لمْ تبتدئْ دربُهُ
بعدُ، ولم يُرصدْ له منجمُ
أمشِي إلى ذاتِي،
إلَى الغدِ الآتِي
أمشِي، وتمشِي خَلْفِي الأَنْجُمُ"[1]

فالشعر –بهذا المعنى– هو معاناة وتحول مستمر، وبحث عن الحقيقة في جوهرها الخفي ذلك أن معاناة الشاعر اللغوية، هي نوع من المجاهدة الصوفية، ولا تصوف حيث الثبات، والسكون، فإذا نظرنا إلى "أحوال الصوفية، كالمراقبة والمحبة والخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة، والمشاهدة واليقين، وجدنا أنها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه"[2]، فيلتقي الشاعر الحداثي والصوفي في التجربة الكتابية، باعتبارها تجربة تأملية، حدسية ووجدانية، قلبية، ففي لحظات المخاض الإبداعي تغلب على الصوفي حالة تتعطل فيها حواسه، إلى أن يصل إلى درجة الفناء فيتساوى مع الشاعر في حالة الفيض الشعوري والإلهام الشعري.

لقد لجأ الشاعر المعاصر في تجربته الشعرية الحداثية إلى التصوف كظاهرة لغوية مجردة من التجربة الغيبية اللاهوتية، فهو في تبنيه للغة حاول "أسلبة التصوف"، لا تبني التجربة الروحية.

سعى الشاعر الحداثي إلى تشغيل الخطاب الصوفي، في صوغ عناوين مجاميعه الشعرية، بما يفيد رهانه على المتخيل الصوفي، في وسم النص وتسميته. والعنوان بوصفه تعيينا للنص، يوجه القارئ ويهيئه لترجيح نوعية الخطابات التي يتعالق معها النص. ذلك ما يستشعره قارئ العنوان (مفرد بصيغة الجمع) فهذا التركيب اللغوي يحيل على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي التي تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات متعدد من حيث الصفات والأسماء، وأدونيس إذ يعتمد هذا المتخيل الصوفي في بناء العنوان، بوصفه جزء من النص، يهدف إلى التشطيب على صفاء الهوية، والانفتاح على ذاته باعتبارها كلا، فهذا المفرد بصيغة الجمع هو في الآن ذاته، جمع بصيغة المفرد[3]، يقول أدونيس:

ليسَ لِجسدِي شكلٌ

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص. 176.

2- مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص. 99.

3- ينظر: بلقاسم خالد، أدونيس والخطاب الصوفي، الأفق الأدونيسي، مجلة فصول، مصر، مج. 16، ع.2، ص.ص. 62-63.

بعدَدَ مَسَامهِ
نَخلَعُ أشْكَالنَا
نَتَبَادَلُ أشكَالَنَا
نعمِّمُ نُخَصّص
نُفصلْ نُجْمِل
لاَ الجَسَدُ واحدٌ
لاَ الجَسَدَانِ اثْنَان
وَأَنَا لاَ أَنَا
وأنْتَ لاَ أنْتَ[1].

فالشاعر يحاول التقديم للذات وللوجود على أن كل شيء يغدو هو ولا هو في الآن ذاته.

لقد حاول الشاعر الحداثي الجمع بين الصوفية والسوريالية وهما تجربتان لا تلتقيان إلا في حدود منطقة التجريد، فجاء الشعر الحداثي معطرا بنفحات الصوفية محاولا التأكيد على إثبات هويته، ففي محاولة تأكيد "الذات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاري متميز في لحظة كسر عمود الشعر كسرا لا عودة فيه"[2].

ويظهر هذا الامتزاج السوريالي الصوفي، في اعتماد الشاعر على اللاوعي واللاشعور، وعلى الجانب المبهم الغامض في ذات الإنسان. كما أن لغته تجنح إلى الرمز والإيحاء وهذا ما يكشف عن النزعة الصوفية في الشعر الحداثي فهو يهدف إلى أن يجعل تجربته الشعرية شبيه بالتجربة الصوفية في انسحابها نحو الداخل والباطن والذات.

لقد تجلى في الشعر الحداثي هذا التماهي مع الغيب والرفض والتمرد والثورة على العالم المرئي الظاهر وعلى القواعد الموروثة ومحاولة تحطيمها وتجاوز الظاهر إلى الباطن، حيث عالم الذات في براءتها وصفائها وفي هذا يقول أدونيس بلغة صوفية:

لَيْسَ إلاَّ جثَّةُ اللَّيْلِ وأشْلاَءُ يَدِي
فِي تَقَاطِيعِ النَّهَارِ

1- أدونيس، الأعمال الشعرية 3، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، 1996، ص.201.
2- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 193.

لَيْسَ إلاَّ حُجُراتٍ تَحْتَ الجُفُونِ
آهٍ كَمْ صَلَّيْتُ لله الحَنُون
لِلثِمَارِ
آهٍ كَمْ أطْعَمْتُ عَيْنِي لجِوْعِ الشَّجَرَة
وَلَكَمْ سِرْتُ عَلَى أَهْدَابٍ مُنْكَسِرَةٍ
لِلِقَاءِ، لِعِنَاقِ وَثَنِي
أنَا وَاللهُ وانْقَاذُ النَّهَارِ[1].

لقد عبر أدونيس عن رغبته في التماهي مع هذا الوجود بلغة صوفية مشحونة بالوجد والإشراقات الباطنية، مما أضفى على القصيدة غموضا شعريا يصعب فك شفراته.

إن الشاعر المعاصر يرجع إلى الحلم والخيال والرؤيا الصوفية حيث يمكنه أن يطلق العنان لرغباته وغرائزه، ومشاعره الباطنية، فهو في قمة إلهامه الشعري وفيضه الروحي يتوحد مع الوجود والموجود، ومع الماضي والحاضر ويهرب من واقعه الحسي بماديته وتناقضاته إلى الرؤيا الصوفية برحابتها واتساعها معبرا عن موقفه من الحياة والموت والوجود والعدم بلغة تتصالح فيها المتناقضات وتتزامل المتضادات للتتماهى في كل واحد.

تهدف اللغة الصوفية إلى وصف ما يتأبّى على الوصف وإلى قول ما لا يقال، أو لا يمكن أن يقال لأن الصوفي في لحظة المكاشفة والمشاهدة يرى ما لا يمكن لغيره أن يرى، وبالتالي تقف اللغة المعيارية عاجزة عن التعبير عن هذه الحالة في تلبُّسِها، بالغموض والإبهام، ولذلك كان الرمز الصوفي عالما خاصا لا يمكننا الولوج إليه حتى نتمكن من تجاوز العقل فهذا الأخير "يعمل وفقا لمبدأ الذاتية وعدم التناقض، والرمز على العكس من ذلك يحتضن الأطراف المتناقضة"[2].

تقف اللغة الصوفية على عتبات الكون. تحاوره في نبرة شفافة تترجم حالة الصوفي الداخلية في توهجها ورغبتها في تجاوز الاغتراب عن الذات والواقع اللامرئي ومحاولتها إلغاء الحدود بين الأنا والمطلق، يقول أدونيس:

يَحلمُ أن يرمِيَ عينيهِ فِي

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص. 97.

2- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.237.

قرارةِ المدينةِ الآتيةِ
يحلمُ أنْ يرقصَ فِي الهاويةِ
يحلمُ أنْ يَجعلَ أيَّامَهُ الآكِلَة الأَشْيَاء
أيَّامَهُ الخَالقَة الأشْيَاء
يحلمُ أنْ ينهَضَ أنْ ينْهَارَ
كالبحرِ أنْ يستعجِلَ الأسْرَارَ
مبتدئاً سماءَهُ فِي آخرِ السَّماءِ[1]

وبهذا فذات الشاعر هي مصدر الإبداع، والظواهر والأشياء تنصهر في ذاته فيتوحد الكون به، وهكذا تظهر المفارقة بين الصوفية كتجربة روحية تفني الذات، وتغيب آثارها بآثار غيرها. في حين أن التجربة الشعرية المعاصرة في أسلبتها للتصوف تؤكد حضور الذات، وإن كانت كلا التجربتين تجعل من الذات مصدرا للإلهام والبث والإشراقات الروحية والشعورية.

الشاعر المعاصر في تلبسه الحالة الصوفية يبتعد عن الواقع المرئي في ظاهره ليغرق في الرؤيا والخيال والحلم ويعيش لحظة الإبداع مثلما يعيش الصوفي لحظة الشطح* والانخطاف وهذا يعني أنّ المعاناة الشعرية في اللغة هي مجاهدة صوفية ويبقى على الشاعر إبداع لغته الخاصة التي يستطيع من خلالها التعبير عن هذا العالم الذي لا يتشكل بشكل ولا يحد بحدود بطبيعته الغائمة والمائعة الغامضة، فـ:"اللغة قادرة في يد الشاعر الموهوب على بث الحضارة والحرارة والحياة والإثارة في المألوف من كلمات الحياة التي تعيش في نفوسنا التي تنبش عنها القبور في معاجم اللغة"[2].

لقد أفاد الشعر العربي المعاصر من القواسم المشتركة بين الكتابة الصوفية والسوريالية من حيث أن "الكتابة الآلية (الإملاء) المتحررة من كل رقابة يمارسها العقل عند السورياليين مارسها المتصوفون العرب،

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.28.

* فسّر أبو نصر السراج الطوسي الشطح الصوفي بأنه (عبارة مستغرقة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته) ينظر: عبد الرحمن بن عبد الخالق اليوسف، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة ابن تيمية، الكويت، ط.3، 1406 هـ - 1986 م، ص. 305.

2- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص. 130.

وسموها أحيانا (الإملاء) و(الفيض) و(الشطح)"[1] ولهذا جاءت كتابات الشعرية المعاصرة متلبسة بالغموض كونه سمة أساسية ورئيسة في اللغة الصوفية فهي لغة موحية دالة تعتمد على الرمز والإشارة والإيماء، فهي لغة الباطن الرؤيا الكونية الشاملة، لغة الإبداع في كل زمان ومكان لأنها لغة الرمز ولأن الرمز "هو ما يتح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء؛ إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرد الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر"[2].

لقد أعجب الشاعر الحداثي بالنص الصوفي وخاصة النص النفري كونه يرفع «الكتابة إلى مستوى الأسطورة فكتاباته تدعونا لكي نفهمها بحركة الأحشاء ونبضات القلب، كما لو أن علينا أن ننصهر فيها، أن نتماهى معها كما نتماهى مع طفولتنا ولا شعورنا»[3]. ذلك أن «النفري يكتب الغامض وما لم يكشف عنه من قبل ويخرج الأشياء من ماضيها ومن أسماءها السابقة ومن طرق التعبير عنها ويدخلها في صورة أخرى مضيفا عليها أسماء جديدة. الكتابة هنا تغيير: إنها تجدد الأشياء من حيث أنها تجدد صورها وعلاقاتها وتجدد اللغة من حيث أنها تنشئ علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمات والأشياء فنص النفري قلب لنظام القيم، لأنه تجربة رموز وإشارات، وتلويحات و بهذا فالنص يقول أكثر مما يقول ظاهر كلماته، وتتقاطع فيه أبعاد و دلالات تجسدها لغة تفرض التواصل معها ذوقيا أو حدسيا، فهذا النص لغة لا تحمل أسرار المتخيل وحده، وإنما تحمل كذلك أسرار الذات هكذا يتوجه إلينا هذ النص طالعا من مجهول يستلزم قراءته بوصفه مرجع ذاته لذاته،و يستلزم قراءته بعين القلب، لا في أفق المعلوم، بل في أفق المجهول» [4].

و بهذا أصبحت اللغة الصوفية لغة خلق، وكشف وتجاوز، فالشاعر المعاصر في تبنيه لهذه اللغة "يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كاملة، وهو يهز اللغة هزا عنيفا في سبيل الوصول إلى مدلولات أبعد كثيرا من ظواهر الألفاظ، و من هنا يستغرقه الغموض و الإبهام، يقول أدونيس:

يَكفيكَ أنْ تعيشَ في المتاهِ.

1- عبد الحميدة جيدة، الاتجاهات الجديدة في العشر المعاصر، ص.98.

2- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص.246.

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص. 191.

4- ينظر: المرجع نفسه, الصفحات. 185 .187.186.

مُنهزمًا أخرصَ كالمسْمارِ
لنْ تلْمحَ اللهَ علَى الحياةِ
يَكْفِيكَ يَا مهْيارُ
أنْ تكتُمَ السِّرَّ الذِي محَاهُ".[1]

لقد حاول أدونيس من خلال هذه المقطوعة أن يوسع دائرة تجربته الشعرية بحيث تستوعب المعجم اللغوي و المعجم الصوفي و هو يوظفها بطريقة متوهجة تتصاعد فيها لتنميها "فالدهشة و الكشف والرؤيا و الإشارة مجرد ألفاظ يستعيرها الشاعر من معاجم فكرية و روحية متنوعة دون أن ينتمي هو إلى مدارسها"[2]، وهذا ما جسد أسلبة التصوف في الشعر العربي المعاصر.

وبهذا يتضح لنا جليا أن الشاعر الحداثي لا علاقة له بالصوفية إلا من حيث أن فلسفة التصوف أتاحت له فرصة التعبير عن عالمه الداخلي المغلق على نحو حر، و أن يبهر المتلقي بالغرائب فحالات السكر و البسط و الشطح عند الصوفي "من شانها أن تملأ الذات بحقيقتها الوجودية، لتنطق بما يبهر وتعلن على الأشهاد وهي منتشية بالشهود فرحة بالكشف المفاجئ بلغة مليئة بالحماس و المفارقة رموزا قد تدفع حياتها ثمنا لها"[3]. وبذلك فالشاعر الحداثي تلبس حالة المريد الواجد الذي إذا قوي وجْدُه ولم يطق حمل ما يرد على قلبه نطق بعبارات غريبة، مُشكَلَةٍ على الفهم, فالشاعر الحداثي "شاعر في المقام الأول، وصوفي وساحر باطني نبوي في المقام الثاني"[4]، وهكذا حاول الشاعر الحداثي تحقيق رؤيا التجاوز.

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.85.

2- عبد الكريم حسن، لغة الشعر في "زهرة الكيمياء" بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 1992. ص.184.

3- عدنان حسين قاسم، الإبداع و مصادرة الثقافية عند أدونيس. ص67.

4- وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث ص. 31.

الفصل الرابع

كتابة التجاوز ووهم الحداثة

1- التجريد وكتابة المطلق.

1-1-التجريد الكوني.

1-2-التجريد الإشراقي.

2- جدلية الكشف والخلق.

3- الكتابة الحداثية والحقيقة الشعرية.

4- بيان الكتابة ومسار التحوّل.

4-1- لغة كتابة البيان.

4-1- لغة كتابة البيان.

4-2- الكتابة والتحولات.

4-3- الكتابة والخلق الشعري.

5- الكتابة الحداثية وتجاوز الأغراض.

5-1- قصيدة النثر وتجاوز الوزن والإيقاع:

5-2- قصيدة النثر ولادة أزمة الكتابة والنقد.

5-3- قصيدة النثر ووهم الحداثة.

5-4- قصيدة النثر وتماهي الأجناس الأدبية.

5-5- قصيدة النثر وتعالق المختلف.

5-6- قصيدة النثر كتابة التعدد وتلاشي الحدود.

كتابة التجاوز ووهم الحداثة

1- التجريد وكتابة المطلق:

ضاق السهروردي ذرعاً بكثافة العالم فهتف: "اللهم خلص طيفي من هذا العالم الكثيف[1]، أمام كثافة هذا العالم وبعد طول تفاعل الأساليب التعبيرية مع الحياة والفكر واللغة، وبما أنّ هذا العالم ليس إلا وسيلة لخلق العالم الأمثل من حيث هو «بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر، العالم الذي يفتحه الشعر ويقود إليه»[2]، ظهرت الرؤيا كخلاص أخير للمبدع حيث «تَنْبَهِمُ معالم الأشياء الحسية، ويخف وزن التجارب العينية،و تصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء»[3]. وقد استطاع الشاعر المعاصر، من خلال الرؤيا، أن يعانق أفق كتابة أخرى، بعيدة في الزمان والمكان، ليحط في منطقة التصوف تارة والسوريالية* أخرى، وكأننا بالمبدع ينسف الجسور الممهدة للتواصل الممدود ليقف في مواجهة هذا العالم الكثيف وحده.

لعل تجربة الشاعر الحداثي جاءت كأبرز تأسيس لهذا المشروع الكتابي، فيأتي الشعر وهو «يتحرك في المطلق والمجرد بعيدا عن الوقائعي والعيني»[4]، لا يتعامل مع الواقع نفسه دائماً، وإنّما يجنح إلى التعامل مع القوانين الكلية المتحكمة فيه، فقد اقترن الأدب الحداثي بالرفض والتمرد والجنون الخلاق، فالتحفت كتاباته بالأسطورة على طريقتها الجديدة، وشطحات الصوفية، وعذابات الفلاسفة، محاولة زلزلة ثوابت الإبداع الأدبي، والتأسيس لمنهج سديمي يقترن بالرفض والصيرورة.

1- ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، آراء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 1998، ص.08.

2- أدونيس، زمن الشعر، ص.11.

3- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.173.

* السوريالية "أي ما فوق الواقعية أو ما بعد الواقع" هي مذهب أدبي فني فكري، أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، وزعم أن فوق هذا الواقع أو بعده واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي أو اللاشعور، وهو واقع مكبوت في داخل النفس البشرية، ويجب تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن. وهي تسعى إلى إدخال علاقات جديدة ومضامين غير مستقاة من الواقع التقليدي في الأعمال الأدبية. وهذه المضامين تستمد من الأحلام؛ سواء في اليقظة أو المنام، ومن تداعي الخواطر الذي لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة، ومن هواجس عالم الوعي واللاوعي على السواء، بحيث تتجسد هذه الأحلام والخواطر والهواجس المجردة في أعمال أدبية. وهكذا تعتبر السوريالية اتجاهاً يهدف إلى أبراز التناقض في حياتنا أكثر من اهتمامه بالتأليف. يعتبر مسرح العبث الابن الشرعي للسريالية.ينظر: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة المؤلف، الندوة العالمية للشباب الإسلامي، إشراف وتخطيط ومراجعة: د. مانع بن حماد الجهني، دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 4، 1420 هـ، ج.2، ص.901.

4- يوسف اليوسفي، قيمة أدونيس، مجلة المعرفة، مجلة ثقافية مصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، السنة 17، ع:303، كانون الثاني 1992، ص.136.

وقد أدى هذا إلى انسحاب الطابع التجريدي على أغلب الصور المنتجة في الأدب المعاصر، وإذا كانت الحداثة قد ابتعدت عن الواقع المادي المعيش، وغدت حالة «يمتزج فيها الوعي باللاوعي امتزاج الظلمة بالنور في الغسق، أو حالاً يتداخل فيها العقل مع الخيال، وينصهر فيها الواقع مع الأسطورة، لتصبح الأسطورة واقعاً، والواقع أسطورة، فيتفجر الخيال الشعري باطشاً بالمنطق العقلي، خالقاً لنفسه منطقاً مغايراً، يتجاوز فيه العقل نفسه؛ إذ يتجاوز حدوده الثابتة»[1]. هذه الحالة المتمردة على الثابت والسائد والمألوف، انعكست بكل حيثياتها على اللغة، و«خيال الشاعر إزاء المادة التي يتحدث عنها خيال لغوي ينبثق من حركية اللغة، وليس خيالاً مادياً ينبثق من المادة، فليست شيئية المادة هي التي تملي لغتها الملائمة، بل اللغة هي التي تضفي على المادة الكلمات التي تلائمها»[2].

ومن هذا المنطلق يرى الشاعر المعاصر أنه يمكننا تحديد معنى التجديد من خلال الأعمال الفنية وطرائقها في تصوير الطبيعة، واستغلال جزئياتها، وفي رسم صور لا تخضع لقوانين الواقع الخارجي، حيث «تنبثق من حقيقة أن الطبيعة تبدو عنصرا مهددا وفوضويا ويشعر الفنان بحاجة إلى إقصاء سمات الزوال والتنافر من الكائنات الحية»[3].

والتجريد كما يقر أدونيس هو «تجاوز للطبيعة وأشكالها، وخلق لعالم من الأشكال المحضة، أو هو رد الأشكال كلها إلى جوهرها، إنه تشقيق للمادة لا يريد منها غير الجوهر، الأشياء المادية فوضى تشوّش وزوال ورماد مبعثر، ومن هذا الرماد يلتقط التجريد إشارة النار، فمشروعه بصيري لا بصري، إنه مشروع اكتناه»[4].

إنّ المتتبع للنتاج الحداثي يرى أن السمة الغالبة عليه هي تغييب الواقع الخارجي تماماً، وهذا ما انعكس غموضاً على مستوى الصورة، وذلك نتيجة وجود شرخ كبير وانفصام حاد بين النص في وجوده الفعلي، والحدث على مستوى الواقع، فالنص الحداثي فوضوي متمرد على ما هو واقعي، حيث إنه لا يمثل الحدث الواقعي، ولا يحاكيه، وإنما يحاول نسج وجود مواز أكثر غنى وثراءً وتعقيداً من نظيره الواقعي، ولا يحاكيه وإنما يحاول نسج وجود موازٍ أكثر غنى وثراءً وتعقيداً من نظيره الواقعي، وكأن النص الحداثي

1- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد الأول، ع.04، يوليو، 1981، ص.128.
2- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، 1985، ص.100.
3- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ص.204.
4- أدونيس، سياسة الشعر، ص.100.

يحاول أن ينقل تفاعل الذات بالعالم الخارجي، إلى حد انصهار كل منهما في الآخر فيتماهى كل منهما بالآخر.

فالشاعر «يضيق بالعالم المحسوس، لأنه عالم الكثافة أي عالم الرتابة، وينشغل بعالم الغيب الذي هو التجدد المستمر من حيث إنه احتمال دائم»[1]، ولعل مثل هذا الانفصام والتدمير للواقع وموازينه ومحاولة إلغائه وتغييبه من أجل « البحث عن صيغة أقرب إلى القانون الذي ما بعده قانون»[2]. مع العلم أن هذا القانون لا يتحقق إلا في العالم المثالي، أو بلوغ النقطة العليا بالتعبير السوريالي، أو معانقة المطلق الصوفي، تمثل أحد أهم الخصائص الجوهرية للنص الحداثي، التي تمكن من الانفتاح على عدد لا متناه من القراءات والتأويلات.

وبما أنّ شعراء الحداثة يرون كما يرى أدونيس « بأنّ المكان يقاومنا، الأشياء، الماضي والحاضر يقاومنا، فالبعيد وحده معنا، ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري، هذا الحضور الوحيد الفاجع، المعزول، والذي هو مع ذلك الحضور البهي، الصامد، الباقي، العنيد، حتى الحجر وحتى الريح، هذا الحضور مطلق، ينظم الواقع حوله وفق إشعاعه، وبحسب دفعته، إنه معطى خالق، وليس وارثاً، نحن نخلق ولا نرث»[3].

فأدونيس يرى أن الحضور الشعري وحده قادر على التدمير والخلق بالتساوي، أي ثنائية الهدم والبناء، وتتجلى هذه الثنائية في أعماله الإبداعية، حيث نجده « يهدف إلى الالتقاء بالجدة الإبداعية التي تغمر العالم والتوحد معها»[4]، وهنا تبرز وتتأكد عملية تجريد الواقع من كثافته الحسية، نتيجة لفكرة المقابلة بين الحاضر والغائب، بين الزمن الواقعي والزمن الأبدي المطلق.

إن دعوة الشاعر الحداثي إلى التجريد « لم تتولد في ذهنه من فراغ، بل تولدت بفعل قراءاته واطلاعه على ما أنتجه الرمزيون والسورياليون في فرنسا»[5]، فهو منفتح على الآخر في بحثه عن الغائب المطلق. وهذا يبرر ويوضح طبيعة الحداثة العربية التي لا يمكن فهمها إلاّ ضمن شروط الحداثة الغربية.

1- عادل ضاهر ، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط.1،2000، ص.142.

2- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.158.

3- أدونيس، زمن الشعر، ص.228.

4- المرجع نفسه، ص.30.

5- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.162.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ربط الشعر بالفلسفة الهيغلية كان واحداً من أبرز منجزات الشعر الفرنسي الحديث، خاصة شعر (سان جون بيرس)، وإذا كانت مقولة «التحول والصيرورة هي محور شعر (بيرس) أو بعضه على الأقل، فإنها في الوقت عينه محور شعر (أدونيس) في المرحلتين الأولى والوسطى من نشاطه الشعري»[1]، فالشاعر العربي المعاصر –وبفضل المثاقفة والتماس الحضاري والثقافي– أصبح مثله مثل (بيرس) تماما، يملك إرادة جدلية تهدف إلى خلق الإنسان الأرقى النموذج.

فاللغة بالنسبة للشاعر الحداثي ليست أداة أو وسيلة، وإنما «أصبحت الشعر نفسه، لحمه ودمه الوردي ... فالمعجم عند هذا الشاعر (بيرس) كما هي عند ذاك أدونيس، محاولة لجعل الشيء يتخطى حدوده التي رسمها له القائم، وبهذا التخطي وحده تملك الأشياء أن تشعّ كموناتها الخصيبة، وقدراتها المخبوءة»[2].

فاللغة هي وحدها الفاعلة هنا، ووحدها تحول الواقع إلى شعر، فهي الوسيلة الوحيدة التي يمكننا من خلالها التفكير جمالياً بالعالم الحديث ووقائعه، وفي هذا كله وجد الشاعر الحداثي «اللغة وحدها المكان الحي الحر اللانهائي، إنه الحضور الغامض الذي لا يرد، لا يمكن اصطناع لغة أو إلغاؤها، أو لا يمكن تأميمها أو سجنها أو اغتيالها»[3]، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا كان جنوح أسلوب الشاعر الحداثي إلى مفارقة الأساليب التعبيرية السائدة ولم كان التجريد تحديدا؟

إنه بالإضافة إلى صدمة 1967 القاصمة التي كانت بمثابة نقطة التحول لجميع الشعراء والكتاب العرب، وبداية الوعي الشقي بالتاريخ، « فالعالم الذي يعيش فيه الشاعر العربي المعاصر لم يفته التفنن في ابتكار الوسائل ذات القدرة الهائلة على التجريد»[4]، والتجريد هنا كخاصية أسلوبية تحكم استراتيجية الشعر، لا يعني براءته وخلوه من الملامح الأخرى، ابتداء من الحسية إلى الرؤياوية، وإنما يعني خضوعها كلها للمنظور التجريدي، وهنا نستحضر «شعر أدونيس نفسه وما حفل به من عناصر مسرحية تمثلت في تعديد الأصوات وخلق التيارات الداخلية الجدلية»[5].

1- يوسف اليوسفي، قيمة أدونيس،ص.131.
2- المرجع نفسه، ص.131.
3- أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، ص.87.
4- عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص.208.
5- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.175.

ونلاحظ أنّ الغالب على الشعر المعاصر (الحداثي) هو توظيف جوانب الإضاءة والحوار وبعث للحركة في الماضي وتحويره وإعادة إنتاجه من جديد، ورغم أنّ "نظام التحولات" من أكثر الأساليب انتشاراً في الشعرية العربية، وخاصة في مفاهيم أدونيس الذي عنون أحد أعماله بـ"كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل 1965"، ولكن خالدة سعيد أثناء دراستها للبنية العميقة لشعره وصلت إلى نتيجة مهمة ورأت أنّ «أدونيس يفيد من هذه التجارب ويصل إلى نوع من التجريد المسرحي أي تبقى الحركة والتيارات وتغيب التفاصيل»[1].

فسمة التجريد تصاحب الشعراء الحداثيين من أمثال أدونيس في مساراتهم الإبداعية، وتلازم كتاباتهم، مما جنح بها إلى الغموض واستعصاء الفهم في كثير من الأحيان، وباتت التجربة الشعرية مجرد ارتسام خطوط تقريبية متضاربة على سطح اللغة مما يسمح بتعدد التفسيرات والاحتمالات.

وهكذا تصبح القراءة عملية فرضية* إبداعية تستند على الحوار المستمر مع النص؛ حيث يصبح النص مثيراً لمجالات دلالية مؤتلفة مختلفة ومتداخلة.

والتجريد مبدئيا ينقسم إلى نوعين*:

1-1-التجريد الكوني:

حيث تتضاءل فيه درجات النحوية والإيقاع إلى حد كبير، في حين تتصاعد درجتا الكثافة والتشتت بشكل مدهش، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية اعتماداً على بعض التقنيات السوريالية والصوفية، فيتحطم فيه الموضوع وترتفع درجة الصورية و اللامعقولية.

1-2-التجريد الإشراقي:

يتميز بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المنبهمة، مع نزوع روحي مشرقي بارز يعمد إلى التغريب في التراث الفلسفي بدلاً من التغريب في التراث العالمي.

1- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص.102.

* الفرضية أو النظرية التي يطرحها صلاح فضل في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة تقترح توزيع الأساليب الشعرية التعبيرية في الشعر العربي المعاصر وجدولتها أربعة هي:1-الأسلوب الحسي2-الأسلوب الحيوي3-الأسلوب الدرامي4-الأسلوب الرؤيوي.

* اعتمادا على تقسيم صلاح فضل في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة.

وترتكز اللغة لدى الشاعر المعاصر (الحداثي) على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها، وهذا ما جعلها تتميز بكثرة وتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد، وهذا يؤدي إلى الكثافة في التخيل والتشتت في النسيج، حيث تصبح درجة التوتر بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية عالية مما يفضي إلى تواري التجربة المعبر عنها دائماً.

ولأن «التجريدية حاولت خلق عالم خيالي مثالي ليسد مسد العالم الواقعي المعيش»[1]، وقعت في شرك الاتهامات والإدانات فهذا «التعامل مع الذهني المجرد ونتيجة لتكريس الجهد كله للقوانين العامة المتحكمة بالحياة وهي قوانين منطقية من اختصاص العقل التجريدي المحاكم، فإنه لم يكتف بإهمال الوقائعي أو التجريبي العيني، بل هو أهمل الوجداني ملح الفن كله»[2]، وذهب البعض إلى اعتبار التجريدية من أكبر العيوب في التفكير الحداثي، حتى أن أحد الفلاسفة الأوربيين قال: «التجربة الحداثية سجينة لتجريديتها، ومتجهة إلى النفي والسلب أكثر من تقديمها لتصورات إيجابية...»[3]، فهي إرادة خلق محض، تنبني على التناقض والجمع بين المتضادات من أجل إبداع عالم مثالي لا وجود فيه للتناقض، ويصير التناقض ألفة «حيث يمكن أن يحدث كل شيء، وحيث يتولد كل شيء من أي شيء، حيث يسكن الماء والرعد في نار واحدة... وعندئذ لن نكون في حضرة زمن معين أو مكان معين، بل في مطلق الزمان والمكان»[4]، فأدونيس يعمد إلى تجريد الطبيعة بتغيير صفاتها الواقعية المألوفة وتحريرها من كثافتها الحسية يقول في قصيدة "أيام الصقر":

لوْ أنِّي أعْرِفُ كالشَّاعِرِ أنْ أُغيِّرَ الفُصُولَ
لوْ أنِّي أعْرِفُ أنْ أُكَلِّمَ الأشْيَاءَ
لوْ أنِّي أعْرِفُ أنْ أُغَيِّرَ الفُصُولَ
أقُولُ للْفُرَاتِ أنْ يمْتَدَّ كالسَّقِيفَةِ
لوْ أنِّي أعْرِفُ كالشَّاعِرِ أنْ أُشَارِكَ النَّبَاتَ
أعْرَاسَهُ

1- عدنان قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.163.
2- يوسف اليوسفي قيمة أدونيس، ص.136.
3- عدنان قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.136.
4- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص.ص.128-129.

قَنَّعْتُ هَذَا الشَّجَرَ العَارِي بالأَطْفَالِ
لوْ أنِّي أعْرِفُ كالشَّاعِرِ أنْ أُدَجِّنَ الغَرَابَةَ
سَوَّيْتُ كلَّ شَجَرٍ سَحَابَةً
لوْ أنِّي أعْرِفُ أنْ أَكُونَ
فِي الماءِ فِي العَوْسَجِ فِي الزَّيْتُونِ
نُبُوءَةً تُنْذِرُ أوْ عَلاَمَةً
لَصِحْتُ يَا غَمَامَة
تَكَاثَفِي وَأَمْطِرِي
باسْمِي فَوْقَ الشَّامِ وَالفُرَاتِ
بالله يَا غَمَامَة...[1].

هذه الصورة لم تعد نسيجاً للواقع، ولم تعد تجسيداً للتناسب بين شيئين، فقد قلبت طبائع الأشياء وبدلت صفاتها، فتحول الحجر إلى سحابة، وتقنّع الشجر العاري بالأطفال، فتلاشت الحدود وتآلفت المتناقضات، وأضحت التشكيلة اللغوية تركيباً معقداً، يقيم مشابهات بين غير المتشابهات، فاتخذت طابعاً ذهنياً مجرداً، وتراءت لنا اللغة «وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، ومن هنا تصبح الصورة مفاجأة ودهشا تكون الرؤيا؛ أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء»[2]، فإعادة صناعة أشياء الطبيعة جعلت من «الكتابة هنا تنقل دلالة الكلمات من أفق إلى آخر.. وهي في هذا تخلخل التقابل بين الواضح والغامض، الواقع والغيب، وتهدم العلاقات الثابتة بين الدال والمدلول، فيما تؤكد على علاقات أخرى تتناول الأسرار الكامنة في الوجود»[3]، وبهذا فإن القصيدة بالمفهوم الحداثي عامة تحلم بإعادة صياغة العالم والواقع بالكلمات.

ويحاول المبدع الحداثي والشاعر بصفة خاصة، من خلال الشعر التجريدي، أن ينزع الدلالات المتعارف عليها للكلمات، أي هدم المتعارف عليه من أجل إبداع معان جديدة، شرط ألا تكون للمعاني المبتكرة مرجعية مسبقة، وإنما تنطلق من التجربة اللغوية والشعرية ذاتها «فلا تبقى حدود ثابتة، بل حركة لا

1- أدونيس، الآثار الكاملة، مج:2، دار العودة بيروت، 1971، ص.ص.36-37.
2- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1،1980، ص.364.
3- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص.68.

تقتنصها سوى لغة الاستعارة التي تدمر المسافة في نفس الوقت الذي تقتنص فيه تحولها، وليس في هذا العالم نقاط للحدود أو حواجز بين الكائنات والأشياء، إنّ الشجرة يمكن أن تغير اسمها، والحجر يمكن أن يغتسل بالصوت»[1]، فالشاعر المعاصر يهتف دائماً على لسان الحال: «أنسى كل شيء لكي أظل محتفظاً بالقدرة على الحلم، أهدم لكي أظل قادراً على البناء، فإني أعرف أنّ الهيام بالهدم هو علامة الهيام بالإبداع»[2]، فهو هنا تجريدي بامتياز، يحاول تجاهل المرجعية الواقعية الحياتية، حيث يكون «العالم فنيّا إشارة، العالم فنيّا ليس موجوداً في العالم بل فيما وراءه، هو بالضرورة نوع من التجريد، كأن المصور المبدع يصور لكي يمحو الصورة»[3]، وهو بذلك يحاول خلق حضور مواز لا يحيل إلى الواقع مباشرة، وإنما يستكنه معناه ودلالته من خلال نسيج لغوي شفاف، حيث تكون «الكتابة النثرية –ضمن التعبير العربي– ردة فعل مقصودة وعنيفة ضد الانفعال السريع والعاطفة، هي عملية إدخال العقل في اللعبة الشعرية، ولعل أهميتها تكمن ضمن إطار الشعر العربي، في هذا الشيء أي في الذهنية»[4].

ولعل هذا هو السبب الذي جعل الشعر العربي المعاصر عامة والقصيدة النثرية خاصة تقع في إشكالية الغموض والإبهام، وأجبر القارئ على «المتابعة المضنية لعمليات التوليد اللغوي والفني، عن طريق لعبة الفروض الذهنية في تفسير دلالاتها»[5].

والمتصفح للمعجم الشعري اللغوي للقصيدة الحداثية، يجده يتحدد بالتقاء المتضادات التي لا تلتقي في لغة العرف الموروثة، فهو يجمع بين المتنافرات التي تنتمي إلى عوالم متباعدة في الزمان والمكان والرؤيا والتصور المنطقي العقلي.

يكاد الجانب الحسي أن يكون غائباً في الشعر المعاصر الحداثي، وتتشتت معطيات الحواس المتظافرة في تكوين صورة العالم الواقعي، لنجد أنفسنا أمام أسلوب تجريدي عقلي «معني بالكلي المجرد، لا المفرد العيني»[6]، ويفاجئنا عادل ضاهر بقوله: «العدو الأكبر هو التجريد، لأنّ التجريد والإيديولوجيات

1- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص.129.
2- أدونيس، زمن الشعر، ص.213.
3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.202.
4- منير العكش، أسئلة الشعر، ص.135.
5- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.192.
6- منير العكش، أسئلة الشعر، ص.52.

الكلية صارا لأدونيس كما كان لألبرت كامو من قبله، وجهين لعملة واحدة، ومصدر التجريد واحد، إنه العقل، إنه التنظير العقلي»[1]، فنتساءل –هنا– عن أي تجريد يتحدث عادل ضاهر؟

هل هو التجريد بالمفهوم الهيجلي، الذي يعتبر الذات منفصلة عن الموضوع في الوجود الفردي؟ بينما تتوحد معه في الوجود المعمم التجريدي؟ أم هو التجريد الذي لا مكان فيه للالتزام كما يعتقد كير كيغورد، «حيث لا مكان للالتزام الأخلاقي، يسود التجريد ويتحول كل شيء إلى أفكار مجردة»[2]، هل يعتبر عادل ضاهر أن إبداع الشاعر يقف عند حدود ما يحدس؟ وأن شاعريته مرتبطة بمدى تعليقه العقل باعتبار من يتفلسف يتمنطق، ومن يتمنطق يقع فريسة للتجريد؟ ولكن ألا يحمل الشاعر بداخله النبي والفيلسوف على حد تعبير صلاح عبد الصبور؟

والأهم هنا هل التجريد هو إبداع للـ"هم" اللاشخصي، على حساب "الأنا" الشخصي، أو بتعبير آخر: هل التجريد يشكل خطرا يهدد الذات بالوجود اللاشخصي وكيف؟ وإذا كان "كامو" قد نظر إلى لغة العقل على أنها "لغة التشميل *Totalisation*"[3] باعتبارها لغة التجريد في المقام الأول، ولكن عادل ضاهر أخذ هذه المفاهيم وكرسها كأنها نظرية ثابتة تنسحب على جميع المستويات، فلسفية كانت أم فنية.

وإذا كان بودلير يرى أن «الشعر لا يكون شعراً بحقٍ حتى يثبت مقدرته على أن يضع القلب في حالة حياد»[4]، فهناك من النقاد من يرى عكس ذلك، فالشعر لا يكون شعرا إلاّ إذا ارتبط بالقلب؛ ولذلك اعتبروا بأن «الصورة المشحونة بالمفهوم، بالفكرة الذهنية، أدنى مستوى من الصورة المشحونة بشعور التعاسة، أو بالانخطاف الروحي الأقدس»[5]، فالفكرة ما لم تمتلئ برعشة الحزن والحب والألم، ما لم تلتحق تلتحق بوخز الجراح والغربة والتمزق، ما لم تنسج من شعور الغربة الوجدانية، فإنها تدحر في الغالب إلى المرتبة الثانية.

ويذهب النقاد إلى أن الواقع العربي مأساوي مقهور يعج بالتمزق في كل مستوياته، ويشكو صراعاً هداماً على جميع الأصعدة، ولا يملك الفن التجريدي عندها أن يعكس احتدام الصراع الوجداني

1– عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص.54.

2– المرجع نفسه، ص.204.

3– المرجع نفسه، ص.54.

4– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.183.

5– يوسف اليوسفي، قيمة أدونيس، ص.142.

والإنساني داخل المجتمعات، ولهذا ذهب يوسف اليوسفي إلى اعتبار «كل عمل فني يفتقر إلى الصراع اللاشعوري والقلق الخفي على الشعور، ولا أقول القلق الفكري أو هم الخلق الفني الواضح، هذا الصراع هو ما يعمل على تخليد أعمال عظيمة... وما ذلك إلا بفعل سيطرة المفهوم الفكرة الذهنية»[1] على عملية الإبداع، ولذلك فالشاعر الحداثي يستدعي إعجابنا أكثر مما يستدر عواطفنا؛ فهو يدهشنا ولا يفيدنا، يخاطب أذهاننا أكثر مما يعزف على وجداننا، وهذا بسبب نزوعه الذهني، وميله نحو تصوير الفكرة، فالقصيدة المعاصرة الحداثية فكرية ثقافية أكثر منها درامية وتراجيدية، هي من كد الذهن لا من وحي الإلهام.

ولعله من المكابرة إصدار حكم بهذه السهولة على غالبية الأعمال الشعرية المعاصرة، واعتبارها مجرد تسطح للعاطفة، فتور للرعش الانفعالي، وتلاشي الحس المأساوي، وافتقار للدفق الوجداني.

صحيح أن الشاعر الحداثي لم يكن رومانسيا حالما، مناجياً أطياف الماضي تارة، ومغازلاً أطياف الحاضر تارة أخرى، بسذاجة عاشق مرة، وببراءة طفل أخرى، وإنما حاول مخالفة الحس الوجداني العام، فقد «اختزل هذه العصارة وعبر إلى لهيب الحداثة الناضج، بإيقاع مخالف لما تحتمله الحياة العربية المعاصرة»[2]، لهذا رأى بعض النقاد أن الشعراء الحداثيين تغلب على شعرهم سمة التجريد، ويغطي عليه التركيب الذهني، وقد جاء هذا كنتيجة حتمية لقراءاتهم المتعددة للنتاج الشعري الأوربي والفرنسي بخاصة، بالإضافة إلى اطلاعاتهم الواسعة على المناهج النقدية والفلسفية الحديثة.

وقد لاحظ "جان بودريار" أنّ التجريد تحول إلى «بلاغة للحداثة تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث، لتعوض عن التأخر الحقيقي وعن التنمية..»[3] كأن الحداثة ستار يحجب سوءات تخلفنا وجهلنا، فهي نتاج مستورد من الغرب لا مبدع من ذواتنا.

والدارسون للأسلوب الحداثي في نظم الشعر، وفي وأبنيته التعبيرية من خلال القصائد التي كتبت، يلمس بأنه «ليس لها هندسة مغلقة ثابتة لأنها دفعة أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية ولا نهاية، إذ لا

1- يوسف اليوسفي، قيمة أدونيس، ص.143.

2- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. ص.182-183.

3- المرجع نفسه، ص.167.

ترتبط برباط متجانس، ولا برباط التواتر، أو برباط السبب والنتيجة»[1] ، فهي وحدات احتمالية وانبثاق مستقل.

نستطيع أن نستنتج كخلاصة أن خاصية التجريد التي اشتهر بها الأسلوب الحداثي في الشعر العربي المعاصر، لم تكن صفة طارئة على أسلوبه، ولا ملمحاً جانبياً في إبداعه، ولا سمة مؤقتة للفن، بل خلاصة رؤية للشعر واستراتيجية في الحياة ومحاولة تجسيد حلم الكتابة المطلق.

2- جدلية الكشف والخلق:

الشاعر هو إنسان مهووس شعرياً بالكشف عن الأبعاد اللانهائية والطاقات الروحية المطلقة، في مقابل تفجعه بوجوده الآني والنسبي في هذا العالم.

وإزاء هذا التمزق والتشتت الروحي والفكري حاول الشاعر الحداثي ارتياد مدارات الغيب والمجهول، في اتشاحها بالغموض والتعتيم، ولهذا سعى في الذهاب بالروح إلى أقصى الحدود، من أجل الكشف عن الحقيقة في عالمها البكر في رحلة بحث للعودة بالكون إلى صفائه وانسجامه في براءته الأولى.

وبهذا كان لزاماً على الشاعر تحقيق ذاته أولا، ولن يتأتى له ذلك إلا بإيجاد محور روحي يستقطب الذات، ليضعها في رحاب مدارات لا يرتادها إلا أصحاب الأحوال الشعراء، ويكشف لها عن بعد آخر في رؤيا العالم، وبما أن التجربة الشعرية الحداثية تداعت فيها مستويات الفلسفة المعاصرة بكل تناقضاتها من وجودية وسوريالية وعبثية إلى رومانسية ورمزية، رغبةً في الكشف عن عالم خفي، فكان القاسم المشترك بين كل هذه المذاهب هو رؤيا الصوفية التي تؤمن بالغيبي والمجهول والميتافيزيقي، ولأن الشاعر يرى أكثر عمقاً من غيره فهو يتجاوز الواقع الظاهر، والعقل القاصر عن استكناه جوهر الوجود فمن أراد أن يدرك النفس والعقل والآنية الأولى فينبغي أن ينكمش إلى ذاته ويهجر عالم الحس ويغيب عنه، مفلتاً من عقال العقل والمنطق والزمن متوغلاً عميقاً في رحاب المطلق المجهول، «فيتملى النسيان ويقرأ الغياب»[2]، إنها لحظة المكاشفة، التي يصير فيها الشاعر هو «ذلك المجنون السماوي الذي أنحل في الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة، وأن رسالته تقول بدأوا من هناك فأبتدئ من هنا»[3].

1- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص.101.

2- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، ص.140.

3- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص.146.

هذا الإيمان القوي بطاقات الذات الكامنة في اللاشعور وهذا التمركز المكثف حولها، هو الذي يبرر لأدونيس قوله بأن «العالم خلقي»[1]، خلق باللغة، بتفجير طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في حدود التعبير عن الواقع الظاهر، وإنما تتجاوزه إلى عالم آخر، حيث الرؤيا والحلم والجنون، إنها العودة بالوجود إلى سحره الأول.

وبما أن الذات في كينونتها المطلقة هي مصدر الحقيقة، وانبثاق الوجود في إشعاعاته الأولى في باطن الإنسان، يتجسد الإنسان المتأله الذي يرى الأشياء على حقيقتها لا تشوبها شائبة، وفيه يتم تماهي اللاهوت والناسوت، ففي داخل الإنسان نفحة إلهية، وفي ظاهره قبضة ترابية فمن عرف نفسه فقد عرف ربه.

وإذا كانت إقامة الشاعر على الأرض إقامة شعرية فهذا يعني أنها متميزة، متفردة، كونه مسكوناً بهاجسي الكشف والخلق، يقلق ويفكر يتشظى ويرعبه الوجود والفراغ «مأخوذاً بالغياب الكامن في الحضور»[2]، منفتحاً على الزمن في ديمومته، هابطاً في رحابه، باحثاً عن لحظة المكاشفة، لحظة يسكر فيها عن ذاته والوجود، ويسكر لغته «هذه اللغة السكرى هي لغة المجاز، بهذه اللغة نتيح لما هو قائم في مكان آخر، في الغيب أو الباطن، أن يجوز إلى عالمنا الظاهر، هكذا تتيح لنا اللغة أن نضع اللامنتهي في المنتهي»[3].

هذا الغيب المجهول في حركيته اللامتناهية هو هاجس المبدع الأبدي، فكلما حاول الكشف عنه ازداد يقيناً بجهله، والشاعر في لحظة المكاشفة لحظة الميلاد والموت، يتوغل عميقاً في رحاب هذا الغيب، محاولاً الكشف عنه والتماهي معه، في حركة أخرى من أجل الخلق، إنها تجسيد لثنائية الكشف والخلق، ومن هنا «كان زمن الشعر مشروط في تحققه بالمثول في زمن البدء»[4]، زمن البراءة الأولى بجذورها الأولى عميقا في طفولة الكون، فالشاعر في ارتياده زمن الشعر، يدخله لحظة المكاشفة، في حالة الشطح والانحراف، مأخوذا بدهشة الكشف، وإغراء الخلق.

1- منير العكش، أسئلة الشعر، ص.81.

2- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص.151.

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.160.

4- المرجع نفسه، ص.140.

وإذا كان الكشف توغلاً فيما خفي من الذات ووقوفاً على عتبات الغيب بغية تقرير واستكناه كوامنه، وسبر مجاهله، سعياً للإفلات من عقال اللحظة الذاتية الراهنة، والدخول عميقاً في رحاب عذابات الوجع البشري الشامل والكوني، أدركنا لماذا استعان الشاعر الحداثي «بالفكر الصوفي، الذي يعتمد على الارتحال الدائم في سبيل الكشف»[1]، باعتبار الأخير حركة وبحثاً دائمين عن الحقيقة في إشراقاتها النورانية، ومجاهدة الروح من أجل الوصول إلى نقطة الاتحاد مع المطلق، فالشاعر في سعيه الدائم «يلاحق زمناً لم يولد بعد، لأن الإنسان متحد به وهو في صيرورته المستمرة يرسم به أبعاده»[2]، وبما أن الشعر تحرك دائم في اتجاه ما لا ينتهي، فهو «الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف»[3]، عن وحدة الوجود وترهل العالم وأعماق الذات، بحث في فضاء القوى اللامنطقية، كالسحر والحلم والرغبة والخيال، إنه الهروب من عقال العقل والارتماء في رحاب الرؤيا.

والشاعر باعتباره الذات الأكثر فعالية وتفاعلاً مع الوجود، فهو «يفنى ليكتشف أحواله وعن قرب، في حالة أشبه ما تكون بحالة المتصوف في لحظات الانخطاف والكشف»[4]، من خلال التأمل الباطني والفناء في المطلق، ولذلك نجده يعتبر الذات عالم الكشف والخلق والإبداع ذلك أنّ «وعي الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ، أو من الماضي بل يبدأ من ذاته نفسها، وذاته في يقظة دائمة، ففي كل لحظة يعيش ويفكر ويخلق كأنما للمرة الأولى، فهو يؤرخ بل يستبق»[5]

فالشاعر يحاول دائماً الخروج من الواقع بإجباراته من أجل تحقيق إرادة الذات أو ما يسمى بالإنسان النتشوي*، إنه الانعتاق من مفاهيم الثبات والدخول إلى عالم التحول حيث لا وجود للتناقض والمستحيل، إنه «الإيمان بأنّ الإنسان قادر على تغيير نفسه والعالم معاً، قادر على صنع التاريخ»[6]، لهذا تصبح التجربة الإنسانية انبثاقاً كونياً «يؤالف بين الواقع والحلم والجنون والمادة والروح، في فضاء الرؤيا الشعرية للوجود، وبهذا ترد الكثرة إلى الوحدة، فتتمازج الأشياء وتتآخى للتماهي مشكلة وحدة الوجود

1- عدنان حسين القاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.36.

2- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص. 102.

3- أدونيس، زمن الشعر، ص.10.

4- حسين القاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.72.

5- المرجع نفسه، ص.71.

* نسبة للفيلسوف نيتشه.

6- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.283.

وقد اعتبر الكشف أتم من المشاهدة، لأن الكشف إدراك معنوي مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها، دون ظاهرها وقشورها»[1]، إنه اختراق لظواهر الأشياء من أجل الوصول إلى لبابها وجوهرها.

والشاعر المبدع هو القادر على تنشيط حركية الهدم والخلق في صيرورتهما واستمراريتهما بغية افتضاض أسرار الغيب، والوصول إلى مكمن الجمال، «ذلك أنّ الكشف هو الجمال»[2]، وهذا ما يقودنا إلى اعتبار الحلم والرؤيا والشطح والجنون على مستوى التجربة الشعرية الصوفية «وسائل لغات أخرى تتبطنها اللغة من أجل كشف للإنسان، ولوجود أعمق وأغنى وأشمل»[3]، ولهذا اعتبر أدونيس إبداعية النص عند النفري كامنة «في الكشف عن العلاقات الغامضة في الكون الذي لا ينتهي أي الذي لا ينتهي غموضه»[4]، فالكتابة هنا تفجُّرٌ لغوي للفكر، يهدف إلى تحرير الفكر واللغة من النظام والتقعيد والوظيفية العقلانية والعودة بهما إلى براءتهما الأولى في بحثها الدائم من أجل الكشف عن أعماق الذات وأسرار الوجود، فتصبح الكتابة فضاء تسبح في الذات بتلوينها، وتموجاتها المختلفة، «وتبدو الكلمات في هذا الفيض كأنها تحاور نفسها فيما تحاور العالم»[5].

وتكتسب اللغة قوة الكشف والخلق برجوعها إلى طاقاتها الكامنة في فضاء اللامعقول واللامنطق، حيث الرؤيا والحلم والسحر والجنون، فنجد مثلاً الكلمة عند مهيار الدمشقي* «هي الخلق والوجود والابتكار معا»[1]، في حركية لغوية مشحونة بالطاقة والتعالي والتفوق، مغربة في تكثيفها وإيحائها وإثارتها، تشبه في ذلك طقوس البعث والتجدد، إنها في احتراقها تولد من جديد في حركية الكشف والخلق.

1- حسين القاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.230.
2- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.132.
3- المرجع نفسه، ص.161.
4- المرجع نفسه، ص.187.
5- المرجع نفسه، ص.191.

* مِهْيار (واستعمله أدونيس كقناع) وهو مِهْيار بن مَرْزُوَيْه الدَّيْلَميّ، أبو الحسن الكاتب (ت 428 هـ)الشّاعر المشهور. كان مجوسيًّا فأسلم على يد الشّريف الرّضيّ أبي الحسن الموسَويّ، وهو أستاذه في الأدب والنظم، وبه تخرج، وكان رافضيا. حدَّث بديوان شِعْره، وقد تعرَّض للصّحابة في شعره، وديوانه في نَحْو أربع مجلّدات، وكان مقدَّمًا على شعراء عصره.
ومن سائر قوله:
بكّر العارضُ تحدوه النُّعَامَى ... فسقاك الرّيّ يا دارَ أُماما
وبجرعاء الحمى قلبي فعج ... بالحمى وأقرأ على قلبي السّلاما
قل لجيران الغضا: آهٌ على ... طِيب عَيْشٍ بالغضا لو كان داما
حَمَّلُوا ريحَ الصَّبَا نَشْرَكُمُ ... قبل أنْ تحمل شيحا وثماما
وابعثوا أشباحكم لي في الكرَى ... إنّ أذِنْتُم لجُفُوني أن تناما

وتعتبر المكاشفة الشعرية لحظة تنهض على نوع من الحلول، «حلول أنا الشاعر فيما خفي منها في الأقاصي البعيدة من تلك الأنا نفسها»[2]، إنها الكشف عن الأبعاد القابعة في الأعماق، فيغدو «الشعر تعبيراً عن هوس العالم وصميميته، الإنسان ودهشته العميقة أمام ما لا يمكن أن يعيه، أو يسميه، لأنه أبعد من الحدود الضيقة لوعيه»[3]، هذا التوق الشديد إلى استكناه الغيب وأسراره ولد وهج الصراع بين إرادتي "الكشف" و"الخلق" ومحاولة التوحيد بينهما.

وعلى هذا المستوى من الكشف تلتقي ثنائية الذات/الموضوع، والعارف/المعروف، وتظهر الأشياء للوعي كما هي في ذاتها، ومن هنا نفهم لماذا أصر هايدجر «على أن إقامة علاقة معرفية حقيقية بعالم الأشياء هذا، يستدعي تعطيل عمل الحواس والعقل، والإصغاء فقط إلى ما تبوح به الكينونة، إن علينا أن نتعلم لغة جديدة، لغة الكينونة ذاتها»[4]، وهنا يدخل الشاعر مدارات الرعب والمعاناة محاولاً خلق لغة خاصة، تحتضن حركة الصراع التي تعتمل في داخله وتكون قادرة على استيعاب جميع المفارقات والتناقضات، لغة تكشف عن تمزق الذات في لحظات إبداعها، وهي تئن تحت وطأة هاجس الكشف والخلق والتجديد.

وقد جسد أدونيس صيرورة الكشف والخلق الدائمة في شخصية مهيار الدمشقي، « فمهيار ليس عدماً بل خلقاً يتجدد، قد يموت لكنه يبعث، وقد يتفتت لكنه يجتمع فيظل حركة مناقضة دائماً للسكون»[5]، إن قدرته على الكشف والخلق، على الهدم والبناء، لا تتحقق إلا على مستوى السحر، لانطوائها على ثنائيات متعارضة تشكل حضوراً متعارض الأطراف، للموت والحياة، والخصب والجدب، والله والعالم، والملاك والشيطان، والليل والنهار، والذكر والأنثى»[6]، هذه القدرة على التحول هي تجسيد للتجاوز الأزلي للثبات، إنه العبور لثنائيات النفي والثبات، التدمير والخلق، الكشف والانحجاب، «هذا

ينظر: الذهبي شمس الدين، تاريخ الإسلام وَوَفيات المشاهير وَالأعلام، تح. الدكتور بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط.01، 2003 م. ج.9، ص. 453

1- وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط.1980،1، ص.33 .

2- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص. 132.

3- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص.85.

4- عادل ضاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، ص.272.

5- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، ص.127.

6- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص.127.

الغيب الحضور هو المدى الذي تتحرك فيه رؤية الإنسان ورؤياه، إنه مدى الكشف الذي تتأسس عليه جمالية التصوف»[1]، التي أصبحت تشكل رؤيا الشعر العربي المعاصر (الحداثي)، الذي احتواها وتبناها في بعدها الفني/ الشعري هذه الحركية الدائمة من أجل اكتشاف الوجود والمطلق في سديمية تحتضن إرادتي الخلق والهدم المستمرين لأشكال الوجود، فالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ما هي إلا عودة إلى الكون ببراءته الأولى، باعتباره عالم الأسرار الذي يظل مستتراً «إنها دخول في سيرورة من الكشف لا تنتهي، عالم الأشياء في ذاتها هو... عالم الصيرورة الخالدة الذي لا يمكن تجميده في قوالب لغوية؛ إنه عالم الأشياء التي لا تسمى»[2].

والشاعر في سعيه الدائم لأن يجعل العالم مكتوباً أي مخلوقاً على صورته ومثاله، بإعطائه حركاته وأهوائه، محاولاً الانتصار لإرادة الخلق بداخله، فالشاعر باعتباره كاشفاً وخالقاً يمتلك الطاقة على التحول والتماهي مع أشياء الوجود في تجلياتها الحقيقية لذلك وجدنا شخصية مهيار الدمشقي عند أدونيس تعبر عن ذات « الشاعر الخالق سارق النار، وليس العنقاء المزيفة، أو الشاعر الشعرور»[3].

وعندما يصبح الشاعر خالقا* يبدأ سفر تكوينه في الانكتاب بلغة سحرية يردّنا إلى العنصر الأنقى «الذي يتحد به كل شيء ويتجدد به كل شيء، فلا يبقى في الكون كله سواه»[4]، فخلاص العالم هنا على يدي الشاعر الرافض للجدب المبتعث للخصب والتجدد والخلق، وبهذا يصبح مكان الشاعر في العالم «الذي يحرض ويقلق ويكشف عن الأعماق والأعالي، عالم الأسئلة»[5].

إن الخلق في اعتماده على الطاقة التحويلية جعل الشاعر الحداثي يؤكد «على الترابط بين الخلق والتعالي واللغة»[6]، ومن هنا ارتبط التعالي بطاقات اللغة الكامنة؛ أن تخلق هو أن تبدأ برفض ما هو موجود، وتبدأ بتشكيل صورة أو معنى جديد له باللغة «لأن التعالي الخلاق هو بالضرورة حركة في اتجاه ما

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.140.

2- عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص.174.

3- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، ص.146.

* الخلق ها هنا اصطلاح مجازي اقتضاه منظور الإبداع والنقد.

4- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، ص.146.

5- أدونيس، زمن الشعر، ص. 216.

6- عادل ضاهر ، الشعر والوجود، ص.284.

سيأتي، إنه حركة في اتجاه الصورة أو المعنى الجديد الذي يعيش في رحم اللغة»[1]، فتتحول اللغة بهذا إلى مادة طيعة في يدي الشاعر المبدع الخالق منسلخة عن كونها نظاماً مغلقاً من الرموز والإشارات، إنها لغة الصراع والحركة والتناقض، إنها المسرح الذي يمارس فيه الشاعر لعبة الهدم والبناء باستمرار، حيث « يرد لوجه الحياة البراءة »[2]، فالشاعر يعلن قائلا:

أُمَزِقُ مِيراثِي أَقُولُ أَرْضِي بِكْرٌ[3].

فهو يعلن هوسه بالكشف والخلق، خلق الأشياء على صورتها ومثالها، يقول أدونيس:

أنقُشُ وجْهِي عَلَى المِاءِ، أَسْكُنُ وَثَنِيَةَ الأُفُقِ...

والبَحْرُ تَوْأَمِي وَشَبِيهِي[4].

فالعالم ليس معطىً مطلقاً، فهو يعيش في رحم اللغة متغذياً من طاقتها الكامنة، وتوليدها اللامتناهي للمعاني والصور، وبهذا فإن «حركة خلق الشعر باعتبارها رافدا في خلق الكون هي الفكرة الوحيدة التي تبرر إنسانية الشاعر وزمانه الواقعي»[5].

وهكذا ينتشل الشاعر اللغة ومن ورائها الوجود من رعب الزوال والعدم، والخوف الدائم من التلاشي فتغدو الكتابة بفعل قدرتها الفائقة على «انتشال اللغة والوجود والإنسان قدرتها المماثلة على دحر العدم، أعظم فعل مارسه الإنسان على الإطلاق لأنه فعل ينهض منشغلاً بلحظة البدء، لحظة ما قبل الترهل والبلى»[6]، وبهذا تنفتح لحظة المكاشفة على الغياب فيصبح الشاعر «نبي الكلمات التائهة»[7]، واللغة «تفرغ فيها الرياح والأبعاد»[8]، فالشاعر قبل أن يعيد خلق العالم يعيد خلق اللغة بإطلاقها من إسارها

1- المرجع نفسه، ص.284.

2- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص. 129.

3- المصدر نفسه، ص.57.

4- المصدر نفسه، ص.101.

5- منير العكش، أسئلة الشعر، ص.87.

6- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص. 215/214.

7- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.104.

8- المصدر نفسه، ص.77.

وتوليد معاني جديدة بلا حدود... إنه انتقال بل قفزة من العقل إلى (اللعب الميتافيزيقي) المتسربل بالبراءة النتشاوية قفزة إلى حيث اللاقرار»[1].

فالشاعر أثناء إعادة خلق العالم باللغة يمارس لعبة لغوية خاضعة لقوانين الجوانية، أي أنه يتكلم «لغة ميتافيزياء الداخل حيث اللعب الحر ليس تلاعباً*»[2],

تأسيسا على ما سبق، نستنتج أن الكتابة الإبداعية تتحمل هم الكشف وإعادة التشكيل والشاعر في محاولة الكشف عن عالمه وإعادة تشكيله، يستعمل الشاعر هنا لغة تنبثق عنها حشود هائلة من الصور تتوالد نورانية تنساب مستعيرة من الحلم شفافيته، «فيتفجر الخيال الشعري باطشاً بالمنطق العقلي خالقاً لنفسه منطقاً مغايراً يتجاوز فيه العقل نفسه، إذ يتجاوز حدوده الثابتة»[3]، وهنا يصبح الشاعر شبيهاً بالطفل والنبي، ويتحول الشعر إلى طقس أسطوري، حيث يمكن أن يحدث كل شيء، ويتولد كل شيء من أي شيء، حالة يمتزج فيها الوعي باللاوعي، والنور بالظلمة، والواقع بالغيب، فيبدو الكشف عن هذا العالم وكأنه «اقتراب حثيث من الجوهر الذي يكون تجاوزه كالبعد عنه»[4].

وبهذا نستنتج أن الخالق فنياً يمتلك قدرة هائلة تمكنه من تفجير طاقات اللغة الكامنة في اللاوعي، فهو «يخلق عن طريق اللغة»[5] بينما الكاشف يحاول عكس العلاقة بين الأشياء واللغة بالعودة إلى الأشياء الأشياء في ذاتها واختبارها بصورة مباشرة دون حاجة إلى وساطة اللغة، فهو «يتجاوز أو على الأقل يحاول أن يتجاوز اللغة»[6].

3- الكتابة الحداثية والحقيقة الشعرية:

1- عادل ضاهر ، الشعر والوجود، ص.295.

* التلاعب باللغة يبقى ضمن حدودها، حتى لا يتحول إلى لغوٍ فارغٍ

2- المرجع نفسه، ص.297.

3- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، ص.128.

4- ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، ص.54.

5- عادل ضاهر ، الشعر والوجود، ص.282.

6- المرجع نفسه، ص.282.

إنّ النفس البشرية في استغلاقها المنبهم وفي وضوحها الغامض، تشكل مركزية الوجود وعلته الأولى، فهي لغز الألغاز ومكمن الأسرار، والسؤال الممتد والمحير الذي لا جواب له، إنها مرآة تجلي الكون وأسراره، كونها علة الوجود والحياة والموت، وفي غيابها يسقط العالم في متاهات الفراغ والعدم.

ولذا كانت هذه النفس الهاجس المقلق الذي أرق الشاعر المعاصر والفيلسوف قبله، بدءاً من أفلاطون إلى أفلوطين إلى ابن سينا إلى فرويد... فنذر لها حياته، محاولاً سبر أغوارها وكشف أعماقها عله يستطيع الوصول إلى مكمن الحقائق.

ومن هنا فإن «الشعر الفعلي لا يتعامل مع الواقع إلا بقدر ما يتعامل مع الحقيقة من خلاله، والحقيقة ليست الواقع، إنها الواقع الآخر المتطهر من أغراضه»[1]

والحقيقة كمفهوم أنطولوجي*، قديمة قدم الإنسان، غامضة غموض الوجود، متلبسة بما يعتريه من تحول وتغيير، فهي تشكيل لا نهائي لعوالم من الأسئلة المتمحورة حول حقيقة الوجود والإنسان وماهيته فيما وراء العالم الظاهر، وهي تضرب أسوار روحه وذهنه، وتسكنه هاجساً أزلياً يؤرقه رغم محاولاته اختراق الحجب والظلمات التي عتمت الفكر الإنساني، وحالت بينه وبين إدراكه لمفهوم الحقيقة، إلا أنه على الرغم من تطور ذهنيته وتحمله لعذابات استقصائه الروحي والفكري، بقيت الحقيقة مفهوماً سديمياً غامضاً يصعب إدراكه نظراً لزئبقيته في الطرح والتشكل.

والإنسان بقدر ما «يقترب من الحقيقة بقدر ما ينفتح على الخطأ»[2]، فالحقيقة ليست مفهوماً ثابتاً متحجراً، وإنما هي حركية تتجاوز الواقع والإنسان وحتى ذاتها.

فالإنسان «بقدر ما يعلم يزداد جهلاً، أي يزداد رغبة في استقصاء الغيب»[3]، فالحقيقة مفهوم يكتسب من التعتيم والضبابية ما يبعث إلى البحث المستمر «إنها انخراط في العالم وانفتاح على الكون ونسج علاقته بالوجود، يحقق من خلالها الإنسان ذاته بأنماط وإيقاعات مختلفة»[4]، فالحقيقة ما هي إلا انفتاح على ما استغلق من الوجود وغوص في مجاهله وأغواره السحيقة من أجل الفناء فيه.

1- إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من حياته وشعره، ص.ص.24-25.

* أنطولوجي: وجودي.

2- علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، المغرب ط.01، 1993، ص.91.

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.140.

4- علي حرب، نقد الحقيقة، ص.91.

ويرى علي حرب أنه لا « توجد حقيقة مع (أل) التعريف، وبالخط العريض أو الحرف الكبير، وإنما توجد أحداث ووقائع تقابلها خطابات ونصوص، وأما الحقيقة فهي منزلة بين المنزلتين إنها فجوة يتعذر ردها ومسافة يصعب اجتيازها أياً كانت المجازات والاستعارات»[1]

فالحقيقة الشعرية هي نقطة الوصل بين الواقع والغيب، ومنطقة عبور لانهائي بين الخطاب والحدث، بين الوجود والفكر، يستعصى اجتيازها ففي حركيتها الدائمة تفقد تميزها الزماني والمكاني وفقا لمقولة الثابت والمتحول. والشاعر في توقه الدائم لإشباع نهمه الميتافيزيقي في البحث عن الحقيقة الشعرية التي لا تتكشف في ظاهرها العياني إلا إذا تلبس الشاعر بالباطن فمن أراد أن يدرك النفس والعقل والآنية الأولى فينبغي أن يعود إلى ذاته، ويهجر عالم الحس ويغيب عنه.

ولا نقصد هنا الحقيقة البراجماتية في ارتباطها بالواقع وحيثياته إلى درجة التطابق، ولا الحقيقة العقلية في انطلاقها من مفاهيم المذهب العقلي وأنصاره بزعامة ديكارت، في تأكيدهم على أن الوصول إلى الحقيقة يكون عن طريق العقل، والعقل وحده، باعتبارها أفكاراً وتصورات موجودة في العقل وجوداً فطرياً منذ ميلاد الإنسان، أودعاها الله في الإنسان كعلامة لقدرة الصانع في صنعه.

وإنما نقصد الحقيقة الشعرية المتفجرة مجازياً والمنفتحة بلا نهاية على فضاء الاحتمال والبحث والانكشاف الدائمين، هذا الفضاء المتموج بحركة الشعور والانفعال والفكر وإيقاع القلب ففي الوجود ما لا نعرفه عقلياً أو منطقياً، قد نتواصل معه ونتوحد به[2].

فالشعر يصدر عن هاجس الكشف عن الحقيقة الشعرية ومعرفة الذات والوجود، إنه نوع من الاستبصار المعرفي المعتمد على الحدس والبصيرة أو القلب والحقيقة باعتبار –الحقيقة الشعرية– موضوع المعرفة، تشكل محور البحث الإنساني، والشاعر الحقيقي لا يستقبل المعرفة بل هو باث لها، إنه عراف الوجود والحقائق في اعتماده على «الباطن الذي هو موضع الحقيقة»[3].

ويتجلى دور الشاعر اتجاه الحقيقة الشعرية في البحث المستمر والدؤوب، وفي الولوج إلى عوالم وآفاق لامتناهية فيما وراء الوجود الظاهر، تظهر فيها وتختفي، منبأة على التحول والاستمرار، وعلامة على

1- المرجع نفسه، ص.03.

2- ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.56.

3- المرجع نفسه، ص.239.

الإطلاقية، لتبقى الحقيقة في شكل تراكم لمفاهيم لا متناهية، كلما ازداد الإنسان ولوجا فيها وغوصا في أعماقها ازدادت ظلمة وطلسماً.

وبهذا يمكننا القول «إن كون الشعر سؤالاً لا يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحاً، وإنه لا يقدم يقينا، فالسؤال هو الفكر لأنه قلق وشك»[1]، لتظل الحقيقة الشعرية في حالتها الهلامية والزئبقية وفي حركيتها اللامتناهية، رافضةً للثبات والسكون والانحباس في قوالب عقلية متمردة على كل مقولات العقل والثبات التي من شأنها أن تقيد كينونتها اللامتناهية القاصرة على إنجاز ذاتها دوما. إن «تحديد الإنسان أو الوجود ينفي ماهية كل منهما الإنسان كالوجود، واقع حرية، واحتمال وتعدد لا وثوقية نهائية»[2]

إن أدونيس كنموذج للشاعر الحداثي في لوعه بالتجربة الصوفية ومبادئها المعرفية يرى أن «الحقيقي تجربة قلبية لا تجربة عقلية»[3]، وفي هذا تأكيد على طاقات الذات الفكرية والروحية الكامنة في اللاشعور الذي يعبر عن أعمق مناطق الحقيقة، وقدرتها على استشفاف الحقيقة، في حين (كانط) بنزعته العقلية الصرفة، فلم« يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر، وأن يستشف الحقائق المطلقة التي توجد وراء الظواهر»[4]، في حين نجده الشاعر الحداثي يصر على «استبطان الذات ومعايشة الألم، ثم البحث عن جذور الاغتراب، لذلك تصبح معرفة النفس معرفة للعالم، لأنه الصلة الوطيدة بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، بين العالم الأكبر والعالم الأصغر، بين الذات والكون، ولا عجب فيمن عرف نفسه، عرف ربه على معنى أنه عرف الحقيقة، وحقيقة العالم هي الموت»[5]، إذن فالمعرفة الحقيقية تتجسد في اللاشعور، حينما يخلو الإنسان إلى نفسه مسائلاً ومحاوراً لها إلى درجة يتطابق فيها موضوع المعرفة مع الذات العارفة.

1- أدونيس، الشعرية العربية، ص.73.

2- المرجع نفسه، ص.57.

3- المرجع نفسه، ص.189.

4- ينظر: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق الأولى، القاهرة، 1994، ص.296.

5- جان طنوس، مقال جدلية الظل والنور في كتاب الحصار، مجلة فصول، مصر، المجلد السادس عشر، ع.02، خريف1997.، ص.51.

وإذا عدنا إلى "هيدجر" ورجوعه إلى الاشتقاق اللغوي الأصيل نجده «يعرف الحقيقة بأنها الكشف»[1]، ويوافقه أدونيس في ذلك حين يعتبر « الكشف الشعري الحقيقي هو كشف عالم لم يكتشف بعد»[2].

والشاعر الحداثي يسعى دائماً إلى البحث عن الحقيقة الغائبة التي يتعذر الوصول إليها باعتبارها نقاطاً للعبور والرحيل باتجاه الغيب المجهول، وفي هذا انفتاح على الاحتمال والخطأ، تعيش الحقيقة حالة إنباء متواصل، والسيرورة التي لا تنتهي ولا تكتمل، و«هذه الحقيقة بوصفها لامتناهية عصية على التعبير»[3]، ومن هنا كانت الحقيقة هي فيما «يخلقه النص أو الفكر ولا وجود لها يسبق الممارسة الفكرية والخطابية»[4]، فالشاعر ينبغي له أن يمحو ما عرفه لينشئ ما يعرفه ليكون العالم بين يديه بحاجة دائمة إلى الكشف.

وفي إطار التجربة الصوفية «الحقيقة تتجلى لكل ذات، بشكل مغاير، لكن هذا التغاير ليس تناقضاً، وإنما هو على العكس تكامل، أو هو في الأصح تعدد ضمن الوحدة؛ وحدة الحقيقة»[5].

ويرى كارل يسبرز أن الإنسان في بحثه عن اليقين والحقيقة الثابتة يجد أنه لا طريق العلم ولا الفلسفة قادرين على إيصاله إلى «هذا اليقين في عصر هو عصر الحقائق الاحتمالية، حيث لم يعد ثمة معنى لأي يقين سوى على مستوى الحقائق الرياضية والمنطقية المجردة والمحددة بمبادئ ومعايير تحليلية عقلية خالصة، أما فيما يتعلق بالحياة الإنسانية والتجربة الوجودية، أي: الحياة التجريبية بكل أنواعها وضروبها فلا معنى لأي يقين على الإطلاق»[6]

ولا يزال الإنسان يعيش هذا التوتر الدينامي بين كيفية إدراك ذاته وكيفية إدراك الحقيقة، وقد اكتشف أدونيس من خلال دراسته لنص النفري أنّ «الحقيقة غير موجودة بوضوحها الكامل، إلا في مثل هذه

1- ينظر: عبد الرحمن بدوي، مدخل جديد للفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت د.ت. ص.137.
2- أدونيس، صدمة الحداثة، ص.100.
3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.173.
4- علي حرب، نقد الحقيقة، ص.141.
5- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.188.
6- ينظر: عادل ضاهر ، الشعر والوجود، ص.156.

التجربة، أي في مثل هذه الوحدة الكيانية التي يكون فيها الفكر شعراً والشعر فكراً»[1]، وهنا تكمن المفارقة، فكيف يتحول الشعر إلى فكر خالص، والفكر إلى شعر خالص؟

وبما أنّ الحقيقة « لا تجيء من الخارج، من الكتاب أو الشرع أو القانون، وإنما تجيء من الداخل، من التجربة الحية، من الحب ومن التواصل الحي مع الأشياء والكون»[2]، فالحقيقة ليست كما نرى من الظاهر الحسي، وإنما في استكشاف ما وراءه، حيث المجهول اللامرئي، إنها معرفة الأشياء في ذاتها، والإقامة في دخيلائها.

وقد رأى رامبو أنه « لا بد من رؤيا شفافة للعالم، تتبطن أغواره، فيما وراء العقلانية ومنطقها، فيما وراء الذاتية والموضوعية»[3]، فالحقيقة هنا هي حقيقة رؤياوية لا شأن للعقل بها، «الحقيقة ليس فيما يقال أو فيما يقوله، وإنما هي دائماً فيما لا يقال، فيما يتعذر قوله، إنما هي دائماً في الغامض الخفي اللامتناهي»[4]، فهي متحررة كلياً من المسبق الجاهز، متمردة عن كل معيار عقلي أو منطقي، يمكنه تحديدها، فهي نوع من الإدراك العرفاني الخيالي، إدراك للأشياء في ذاتها وكليتها وفي حالتها البدئية الأولى والأصلية.

ويكشف لنا "أدونيس" حالة التوتر التي يعيشها في داخله والتي تمنعه من قبول أي شيء كحقيقة نهائية مسلم بها قائلاً:

لأَنَّنِي أَبْحر فِي عَيْنِي...
قُلتُ لَكُمْ رَأَيتُ كُلَّ شَيْءٍ
فِي الخُطوةِ الأُولَى مِنَ المِسَافَةِ[5].

وقد ذهب أدونيس إلى «أن الكتابة الصوفية تصدر عن الحرية، الحلم، الرؤيا، وأن حياة الصوفي خروج من حد المملوكية إلى حد الحرية، ...وفي رؤيا يتم لها الكشف عن الحقيقة»[6]، فالحقيقة الشعرية في في تعاليها وإطلاقيتها تكتسي نوعاً من الحجب والتغييب، والشاعر في لا انتمائه لهذا الواقع المرئي بتوتراته

1- أدونيس، الشعرية العربية، ص.67.
2- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.16.
3- المرجع نفسه، ص.240.
4- المرجع نفسه، ص.188.
5- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص.81.
6- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.252.

وتناقضاته اللامعقولة، وما ينجر عنها من عبثية ولا معنى يتحول إلى « نبي مستتر حتى عن نفسه، يجد خلاصه في اكتشاف أعماق أهدافه وإلقاء نفسه فيها بعد ذلك»[1]، فهو دائماً «يطمح إلى المجهول، الغيب، اللامحدود، ويتجه إليه فيما ينتقد الأشياء الواقعية والمحدودة ويتجاوزها»[2]، فتأتي قصيدته مشحونة بالحقيقة الشعرية مليئة بالزمن الحقيقي الفعال، وكأن الشاعر يلقي بنفسه في حركة الكشف عن المجهول، عن الحقيقة الغائبة، وفي هذا تأكيد على قدرة الشاعر على تغيير الإنسان وقدرته على الكشف، وبأن الإنسان هو المبدأ الوحيد للحقيقة والحكم»[3]

ويعبّر أدونيس عن هذا البحث المستمر عن الحقيقة الكامنة في أعماق الذات واللاشعور حيث البعيد والبعيد فقط، قائلاً:

إنَّهُ الرِّيحُ لاَ تَرْجِع القَهقَرَى وَالماءُ لاَ يَعُودُ إِلَى مَنْبعِهِ.

يخْلقُ نَوعَهُ بدءاً منْ نِفسِهِ

لاَ أَسلاَفَ لهُ

وفِي خُطْواتِه جُذُورِه[4].

ويبقى الشاعر في سعيه الحثيث لاكتشاف الحقيقة الشعرية المطلقة للوجود متجها «نحو البعيد والبعيد فقط»[5].

والكشف عن الحقيقة أو اللامرئي أو اللامحدود، لا يخضع إلى النظرة الحسية أو المفاهيم العقلية الشرعية، وإنما تجاوز للواقع وتحويل لنظامه، لتظل الحقيقة في تجدد مستمر بفعل حركية التحول والتغيير المستمرين، فتعاليم الدين وقوانين العلم لا تعلم حقيقة الأشياء وإنما تعيننا على اكتشافها فهي خاضعة لمبدأ التحرك اللاثبات وللنظرة التأويلية التي تضمن لها الحياة والاستمرار، والمعرفة الحقيقية لا يمتلكها الإنسان بالنقل والتعليم، وإنما هي المكاشفة والمعاينة للوجود في براءته الأولى.

1- كولن ولسن، اللامنتمي، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 2004. ص.177.

2- أدونيس, الثابت والمتحول، الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985، ج.1، ط.4. ص.221.

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.177.

4- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص14.

5- المصدر نفسه، ص.138.

ولعل إعجاب أدونيس بنص "النفري" ولغته المتفجرة من الأعماق، نابع من كونه يضعنا « في عالم الطفولة الموعودة بل إننا نرى فيه ملامح هذه الطفولة، إنه نص الغبطة...، نشعر فيما نقرأه أننا نخرج من شروطنا الضائعة، فيما يلغي المسافة بين الواقع والغيب، بين الإنسان والمقدس، ماحياً الفروقات بين الإنسان والله، إنه نص يقول لنا الحقيقة شوق، وهي غير موجودة بوضوحها الكامل، أي بغموضها الكامل إلا في اللغة»[1]. إنها الهبوط إلى حيث اللاقرار، إلى عالم الأشياء في ذاتها، وكأنها عملية اقتلاع الذات من ذاتها، من أجل الارتقاء درجة أعلى من سلم المكاشفة، إنها حالة من السكر والوجد المعرفي.

ولعل فيما ذكرنا سابقا وجود الدوافع التي جعلت أدونيس يؤمن أن الجنون « يقود إلى الحقيقة الجوهرية للوجود الميتافيزيقي»[2]، وكأن الجنون التقاء بالذات الحقيقية والسفر في أغوارها السحيقة، إنه تلبية لنداء كشف السر الكامن وراء حجب الغيب في أعماق الذات وسير في اتجاه اللامحدود، ولذلك نجد جبران خليل جبران يخاطب صاحبه قائلاً: «لكني مجنون منجذب من عالم تقطنه أنت، إلى عالم غريب بعيد»[3]، هذا يعني أنّ المجنون هو رائي هذا الوجود وكاشفه، في توقه إلى معرفة ما لا يعرفه، ورؤية ما لا يراه، هذا العطش الأبدي إلى الأجمل والأعظم، ويبرر سيره الدائم إلى الأمام بحثا عن حقيقة الوجود اللانهائية، ولهذا «فإن الجنون هو الكشف عن اللانهائية»[4] من منظور الرؤيا الحداثية.

ولهذا فحالات السكر والبسط والشطح عند الصوفي من «شأنها أن تملأ الذات بحقيقتها الوجودية، لتنطق بما يبهر، وتعلن على الأشهاد، وهي منتشية، وفرحة بالكشف المفاجئ»[5]، فهي معرفة كشفية عدتها الأنوار الباطنية المنبجسة من أعماق الذات، ولذلك كانت الحقيقة « بدءاً من جلجامش الذي رأى كل شيء، فرأى أن الحقيقة ليست فيما رآه وعرفه بل فيما لم يقدر أن يراه و يعرفه»[6]، فالشاعر الحداثي يعيش حالة انجذاب نحو المجهول والغيبي والميتافيزيقي ولذلك فهو يتلبس حالة النبي والمجنون والساحر.

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.192.

2- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.194.

3- أدونيس،صدمة الحداثة، ص.173.

4- المرجع نفسه، ص.173.

5- ينظر: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص.239.

6- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.167.

ولا تزال الحقيقة الشعرية مستغلقة على ذاتها منبهمة لارتباطها بالغيبي والميتافيزيقي، ولذلك كلما اقترب منها الشاعر ازدد حيرة، وشكًّا وجنونا وتاقت روحه للمزيد، ذلك « أن هذا الغيب يختلف عما نسميه المجهول، المجهول قابل للمعرفة في ذاته، ولكن هذا الغيب لا تستنفذه المعرفة، أو لا تحيط به كلياً، كل ما نعرفه منه صور، أما ما هو في ذاته فيظل غيباً»[1]

والحقيقة هي كشف يتجاوز العقل والمنطق، بفعل الخيال والمنطق والحلم والهذيان، " يتم تجاوز الواقع والوصول إلى ما وراء الواقع... حيث السر والحقيقة والمعنى»[2]، ولعل هذا ما يقرب لنا فهم ماقاله الشبلي عن الحلاج "خلصني جنوني وأهلكه عقله".

وهكذا يحاول الشاعر الحداثي عبثاً البحث عن حقيقة الوجود المطلقة ليفسر بها كينونته ووجوده، فيما لم ينكشف له السر حتى تكتنفه مئات الأسرار، وما أن ينير طريقاً حتى تتبدى له آلاف الطرق المظلمة، فهو كلما ازداد معرفةً ازداد حيرة وشكًّا، ويبقى السؤال الأبدي المؤرق للمبدع في طرحه الأبدي: فهل هنالك حقيقة مطلة تروي ظمأ الإنسان وتشبع نهمه الميتافيزيقي؟

4- بيان الكتابة ومسار التحوّل:

تميّز الأدب الحداثي بظاهرة ملفتة للانتباه وهي توالي ظهور البيانات الأدبية، بيانات تؤسس للتجاوز والاختلاف والمغايرة. فمفهوم البيانات انتقل تأثيره من مجال السياسة والاقتصاد إلى الأدب، فكلمة البيان تدل على كل نص نقدي نظري يصدره فرد أو جماعة سواء كان شاعرا أو ناقدا أو كاتبا، في فترة تاريخية وثقافية وفكرية تشكل تحولا حقيقيا في مسار الكتابة الإبداعية، فإصدار البيان يُشكِّل منعرجا حقيقيا للتحوّل، ذلك أنّ هذه الفترة مفصلية تؤسس لرؤيا تدفعهم إلى النزوع نحو التجديد والتجاوز والمغايرة والحداثة والثورة على كل ما هو مألوف معياري ثابت، هذا التجاوز مبرر بحجة أن القديم والتراث لم يعد قادرا على احتواء التجارب الشعرية المتوالية، فالكاتب الحداثي ضاق بالقيود التي يفرضها التراث —في اعتقاده- على الإبداع في كل مرحلة من مراحل التطور، والتي تنتج بالضرورة نمطا ورؤيا كتابية مفارقة للمألوف والثابت والمتعارف عليه، ويظهر البيان إعلانا وتبشيرا بتجربة كتابية جديدة ناتجة عن رؤيا ثورية فكرية وثقافية وفلسفية ووجدانية، تسكن الذات المبدعة وتندس في لغة الكتابة، متشكلة في نسق ثقافي قبلي يبدو في نظر كاتب البيان نسقا مترهلا وعاجزا، لا يملك إرادة الفعل

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.140.

2- المرجع نفسه، ص.89.

والفاعلية.

يتميز البيان الأدبي بكونه إعلانا عن ميلاد تجربة أدبية جديدة، أو ظهور مدرسة أدبية جديدة، أو حركة نقدية جديدة، أو توجه أدبي جديد، (بيانات المدارس الأدبية وأهمها بيانات السوريالية، وبيانات الشعراء والكتاب والنقاد)، وغالبا ما يتضمن البيان الإشارة إلى التغيرات الحضارية التي تستوجب الانتقال إلى كتابة جديدة، كما تتضمن الخلفية الجمالية التي تعتمدها المدرسة أو التيار[1].

جاءت البيانات الأدبية في الحركة الشعرية المعاصرة معلنة عن ميلاد مرحلة جديدة من الكتابة، فالبيان يوجَّه للقارئ أساسا من أجل التعريف بالنظرية الجديدة في مفهوم الشعر وماهيته ووظيفته، والمتتبع لظهور البيانات يجد أن هناك الكثير من الكتاب العرب الذين كتبوا بياناتهم، ولعل معظمهم من الشعراء مثل: البياتي والسياب وأدونيس (الذي خصص كتابا لبياناته الأدبية والفكرية وهو كتاب: فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة) ومحمد بنيس (في كتابه حداثة السؤال) وغيرها من البيانات العربية الأدبية.

إن مفهوم نظام البيان عند أدونيس قد هيمن على كتّاب البيانات بعده، فتأثّروا به من جهة الهاجس الفلسفي، المتمثل في الحداثة، أو من جهة لغة البيان المؤسسة على فكرة الرفض والثورة والهدم والتخطي، فالبيان الأدونيسي رسّخ لمفاهيم التجاوز والتغيير والثورة والرفض.

4-1- لغة كتابة البيان:

الأصل في صدور البيان التأسيس لمرحلة جديدة، ولذلك تختلف لغته عن باقي الخطابات، فالبيان "يصاغ في شكل ثوري وحماسي، بلغة كثيفة معبرة منتقاة انتقاءً بارعا متلبسة بالمجاز والغموض والغريب والسحر، تحاول أن ترقى إلى لغة المقدّس والسحري والعجيب، بغية التأثير المضاعف في المتلقي، لغة تنبع من الداخل، يمتزج فيها الروحي بالمادي، تحمل مضامين غريبة يصعب فك رموزها بسهولة. لغة تمتدّ بين المعقول واللامعقول، بين الجدية والعبث، لغة متحررة من ضوابط التقاليد وقواعد الكتابة وأصول المخاطبة، لغة تسعى إلى مغايرة الراهن ما أمكن، وزلزلة المسلمات والبديهيات وما اتفق عليه، تأتي هكذا لهزّ قناعات المتلقي ومراوغته وتغيير ذوقه وكسب حساسيته، لغة قائمة على التشظي والتفتيت وزرع الفوضى في النظام وخلخلة الأسس التي يقوم عليها الواقع الأدبي والوعي الأدبي، لغة قائمة على الجمل القصيرة الموحية والمعبرة والمستفزة، لغة سريعة تسابق الوقت وتسعى إلى تجاوزه، لغة مدهشة تصدم أفق

1- ينظر: عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص.13.

توقع المتلقي"[1]، إنها لغة تأخذ خصوصيتها من خصوصية المرحلة الأدبية التي تعلن عنها، فالبيان هو خطاب إقناعي بالدرجة الأولى يحاول أن يقنع القارئ بما يؤسس له متخذا من اللغة الأداة الأولى للشرح والدعوة والإقناع، وبذلك يكون البيان هو الواجهة الحقيقية لكل مرحلة جديدة تشكل تجاوزا وثورة على المرحلة التي سبقتها.

لغة البيان هي لغة مشحونة بالرفض والتمرد والتغيير والتجاوز، تسعى إلى نقل هذه الرؤيا إلى القارئ من أجل التأثير على توجهه الفكري والأدبي، فمنطق الثورة والرفض والتغيير الذي يقوم عليه البيان الأدبي يكرّس كل آليات اللغة من أجل تحقيق هدف البيان، وهو إقناع القارئ بما جاء به البيان ودفعه إلى تبني كل ما جاء به.

والبيان كما يبدو –عند أدونيس خاصة– يشكّل رؤية نبوئية تهفو إلى استشراف مغرق في الغيبية بمنطق الصوفية والثورية، فالبيان هو كتابة لنصّ شامل، جامع، ومطلق، يحتوي الأدبي والجمالي والفني والفكري والسياسي في لغة تتعالق فيها الرؤى، مكونة رؤيا تجاوز حقيقي لمرحلة سابقة، فالبيان إعلان عن ميلاد جديد لكتابة جديدة، قارئ جديد، وذائقة جديدة.

4-2- الكتابة والتحولات:

كما يقال: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"، لقد ضاق الشاعر المعاصر بقيود الإبداع ومن التعريفات المحددة لمفهوم الشعر، فما عاد قادرا على استيعاب تعريف الشعر بأنه "كلام موزون مقفى ذو معنى"، فالكتابة فعل خلق وابتداء بالنسبة له، وليست عملية نقل وتقليد ومحاكاة واجترار لما أنجزه السابقون، وتحوّل إلى قاعدة ونموذج للكتابة لا يمكن الخروج عنه، ولهذا بدأ الشاعر المعاصر ثورته على الثابت، وعزم على تأسيس كتابة جديدة تتماشى وطبيعة الواقع الذي يعيشه هذا الواقع بكل ما يحمله من مفارقات وتناقضات، وهذه الذات التي تعاني التشتت والتشظي والانشطار في عالم يسوده الغموض، فكيف يعبر المبدع عن كل هذا التمزق بكتابة ثابتة تجعل من عمود الشعر نموذجا ثابتا للكتابة الشعرية؟

لقد سعى الشاعر المعاصر إلى هدم وتجاوز القديم إلى أنماط كتابية جديدة تعبّر عن حقيقة التجربة الشعرية بلغة غامضة تتلبس غموض العالم المعاصر بكل ما يحمله، ولكن هل كل خروج عن المألوف وهدم للقديم وتجاوز للثابت يمثّل كتابة جديدة مؤسسة على رؤيا إبداعية أدبية؟ لقد ظهرت حديثا العديد من محاولات التجديد خاصة لدى الشعراء المعاصرين. فهل كلّ محاولة خرق وتخطي وتجاوز هي بالضرورة

1- ينظر: عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص.ص.13-14.

تأسيس لكتابة جديدة؟

مجلة شعر ودورها في ظهور رؤيا التجاوز والكتابة الجديدة:

لقد أسهمت مجلة " مجلة شعر" وبشكل كبير في رسم خريطة جديدة للكتابة العربية، إذ كانت المنبر الأول الذي احتوى جميع محاولات التجديد في حركة الشعر العربي، ويتجلى ذلك من خلال الجهود التي بذلها "يوسف الخال" في تأسيس هذه المجلة فقد "استقطب هذا الأخير المجددين لمجلة شعر، لأنه أراد لمجلته أن تكون ممثلة للشعر الجديد"[1]. وقد أصدر بيانا شعريا يعلن عن ميلاد كتابة شعرية جديدة، وقد أصدر بعض الدراسات النقدية التي دعا فيها إلى التجديد الشعري، وفي بيانه الشعري.

فعند حديثه عن "مفهوم القصيدة الحديثة" يستهل بيانه بالتطرق لعملية الخلق الشعري، وهي عملية تبدأ بدافع غامض، مما يجعل شرح عملية الإبداع الشعري مستعصية، إذ تبدو القصيدة في بداية الأمر غامضة في ذهن الشاعر، ولا تتضح معالمها إلا بعد الانتهاء من كتابتها "والشاعر الأصيل في نظر "الخال" حينما ينتهي من كتابة قصيدته لا يجد أية "صلة بين ما أراد أن يقوله وبين ما قاله في هذه القصيدة"[2]، فالشاعر في لحظة الإبداع لا يؤطره المنطق والعقل، ففي الكتابة تزول الحدود وتمّحي الفروقات وتتلاقى المتضادات والمتنافرات وتأتلف في فضاء الكتابة الذي لا يعترف بالسلطة والقاعدة والمعيار، ويرفض أن يكون السابق نموذجا يحتذى، فالكتابة الجديدة غامضة غموض التجربة الحداثية.

الكتابة في الرؤيا الحداثية شبيهة بالسحر، لها كيمياؤها المتفرد، ولها معجمها اللغوي المتميز، "هناك شيء في القصيدة قبل أن تكتب قادر على أن يجذب المفردات إليه، وليست الصورة الشعرية في الحقيقة إلا ما ينشأ نتيجة اتصال هذه المفردات بعضها ببعض"[3]، وتستمر عملية تجريب اللغة إلى أن تكتمل القصيدة، وما إن تكتمل حتى تبدو لكاتبها وكأنها ولادة جديدة لكتابة لم يقصدها، ذلك أن "هناك أنماط من التجربة تعلو على الوصف، فإذا ما بذلت محاولة لإفراغها في اللغة بدت وكأنها ابتعدت عن أصلها واعتراها الهزل والتشويه"[4]، فالكتابة ليست تجسيدا وممكنا، ولكنها احتمال فقط، فالغموض

1- جبرا إبراهيم جبرا في جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط1، (1404هـ/ 1984م)، ص.1999.

2- يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص.18.

3- عمر أزراج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984، ص.58.

4- والاس فاولي، عصر السوريالية، تر. خالدة سعيد، ص.29.

سمة غالبة على النصوص الإبداعية المعاصرة "فلو قدر الشاعر على أن يحيط تماما بما في نفسه لاستغنى عن التعبير عنه بقصيدة، فالقصيدة هي وحدها حقيقة ما كان في نفسه عند البدء بكتابتها. ومن يعرف ماذا يريد أن يقول فيقوله هو ذاته بقصيدة، لا يكون شاعرا ولا يمكن أن يكون"[1]. فالكتابة الحداثية لا ترتبط بوضوح الفكرة بقدر ما ترتبط بغموضها وصعوبة القبض على ماهيتها، وهو في هذا يقف مع أدونيس في كون الوضوح أمر طبيعي في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص، لأنه يعبّر عن فكرة محددة وواضحة، فهو يؤدي وظيفة معينة، أما الشاعر الحق "لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجية أو العقل أو المنطق. إن حدسه كرؤية وفعالية وحركة هو الذي يوجهه ويأخذ بيده"[2].

وهذا ما جعل بعض النقاد يعتبرون أن غموض الفكرة من بين الفروق الفاصلة بين الشعر والنثر، فـ"النثر ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا، أما الشعر فينقل حالة شعورية أو تجربة، ولذلك فإنه أسلوب غامض بطبيعته"[3]، يتنافى مع كل ما هو واضح ومباشر وجلي. ويحاول (يوسف الخال) أن يوضح لنا غموض التجربة الشعرية، فيرى أن "من الشعراء من يظن أن في قدرته أن يخبرنا بما يجول في خاطره، فيعمد أحيانا على تدوينه نثرا على ورقة أو في رسالة إلى صديق، ولكنه ما أن ينتهي من قصيدته حتى يجد أن ظنه خاب، لأن ما أخبرنا به شيء وما أخبرتنا به القصيدة شيء آخر"[4]، فالقصيدة قادرة على قول ما لا يقوله النثر.

إن الكتابة الشعرية لها خصوصية الولوج إلى الأعماق، وإلى العوالم المجهولة، ولذا فـ"الشاعر الحديث لا يرى فائدة من أن يعبر بالشعر عما يمكنه أن يقوله بالنثر.. إنه يريد للشعر أن يقول ما يمكنه وحده أن يقوله، أي ما يستعصي على منطق اللغة الدارجة"[5]، فالشعر وحده قادر على أن يشحن اللغة الشعرية بطاقة إيحائية تجعله قادرا على قول ما لم تتمكّن الأجناس الأدبية الأخرى من قوله، ولكن اللغة تشكل أداة طيعة لدى كل شاعر، فالشاعر أثناء عملية الخلق الشعري يواجه تحديين: "الأول هو حدود

1- يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، ص.18.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.125.

3 - المرجع نفسه، ص.112.

4 - يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، ص.ص. 18-19.

5- أ. ر. م. ألبريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر. جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، ط.2، 1980، ص.128.

اللغة؛ أي قواعدها وأصولها التي لا يمكن تجاهلها، إذا شاء أن يكون لعمله معنى لقراء هذه اللغة، ووجود في تراثها الأدبي، والثاني هو أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الأدبي، وهي أساليب راسخة في الأذهان وفي الذوق العام، بحيث يؤدي الخروج عنها بغير أناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء"[1].

وهذا ما يجعل رؤيا تجاوز الموروث والقديم ليس أمرا اعتباطيا ينبني على الهدم والتخطي فقط، لكنه يؤسس لنمط جديد من الكتابة يكون فيها القارئ طرفا فاعلا، وإذا كان يوسف الخال وهو من أكثر الشعراء والنقاد دعوة إلى التحرر من قيود القديم، يرى أن قواعد اللغة وأصولها والأساليب الشعرية المتوارثة سببان رئيسيان في الحكم على أصالة الشاعر وشعرية إبداعه، وذلك ليس بالخضوع التام والتقليد الآلي لما سبق حتى تتحول القصيدة إلى تكرار فارغ لقوالب سابقة وتفقد خصوصيتها الشعرية وتفردها، ولا بالخروج الكلي عن هذه القواعد، خروج وتجاوز وهدم لكل ما هو سابق. فتبدو القصيدة وكأنها بتراء، متشظية، لا هوية لها، فالشاعر يؤسس من خلال قصيدته عالما لغويا، خياليا، فكريا له خصوصية التفرّد ومفارقة ما سبق وله جمالية الإحساس باستمرارية حضور الموروث وشعريته عندما يسكن الكتابة دونما يقيّدها أو يحد من اندفاعاتها.

4-3- الكتابة والخلق الشعري:

يشرح "الخال" عملية الخلق الشعري انطلاقا من آليتين هما الانفعال والشعور، "فالانفعال عنده هو المرحلة الأولى من مراحل الخلق والإبداع"[2]، فالشاعر ينفعل "بتجربة ما فيندفع إلى كتابة القصيدة، فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة"[3]، أما الشعور فيأتي في المرحلة الثانية "فملكة "الشعور" لا ملكة العقل هي التي تسدّد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة، وهي التي تنبهه في حال تجاوزه حدود حريته في التطويع لئلا تنكسر الأداة فلا تصلح صلة بينه وبين الآخرين"[4]، وهذا ما جعل النقاد المعاصرين ينادون بتجاوز الحدود والقواعد العقلية التي تمنطق

1- المرجع نفسه، ص.19.

2- حبيب بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي من كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أدونيس ونزار قباني نموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص.326.

3- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص.93.

4- يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، ص. 19-20.

الأشياء وتعقلنها، فالكتابة الشعرية في لحظة الخلق الشعري تتأبى عن الدخول في فضاء العقل والمنطق وتجنح إلى ملكة الشعور، حيث تتآلف المتضادات والمتنافرات في صورة ائتلاف ساحر.

إن كل شاعر يحمل بداخله ناقدا "بالفطرة والحدس، فهو يحدس أن هذه اللفظة في غير موضعها وأن هذا المعنى جاء عن طريق التداعي غير المبرر، وساقته الألفاظ التي تتداعى تداعيا روتينيا في الكلام العادي.. ومن هنا وجب أن يتصف الشاعر بضربين من الحدس النافذ؛ حدس ينفذ إلى أعماق الوجود وحدس ينفذ إلى أعماق اللغة وعبقريتها"[1]، فالخلق الشعري ليس عملية بسيطة وسطحية بل هي عملية معقدة يعيشها الكاتب في صراع مع اللغة والأسلوب والموروث وحتى العالم.

ولقد اتّسم تيار التجديد بسعيه لإحداث التغيير في الموروث وهذا ما ذهب إليه أدونيس حينما اعتبر أن دلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقته المجدّدة التي تتجلى في "مدى اختلافه عن الآثار الماضية وفي مدى إغنائه الحاضر والمستقبل"[2]، فالشاعر يختلف عن الإنسان العادي لما يملكه من قدرة على استكناه حقيقة الأشياء ومقاربتها، وذلك لما يحمله من رؤيا تمكنه من استشراق العوالم الخفية، فالكتابة بالنسبة للشاعر المعاصر فعل سحري ينفذ إلى عمق التجربة الذاتية والحياتية، فالكتابة والشاعر يأخذاننا إلى "عالم غريب، عالم سحري موعود طالما حلم به من دون أن يلقاه ويتعرف إليه، عالم غير محدود، لأنه عامر بالألم والشوق إلى حلاوة الحب، فإذا أعطى الشاعر تجربته الشخصية الجزئية مدلولا كليا شاملا صارت تجربته كل إنسان في كل زمان ومكان"[3]، الشعر في لحظة الخلق الشعري يحمل رؤيا النبوة والحلم والجنون، ولحظة الكتابة هي لحظة الخلق والكشف والتجلي، فالشاعر يعبر عن تجاربه الشعرية، كما "تعبر عن ذاتها في المضمون والشكل معا، فلا تنتظم أفكارا ومعاني في الذهن، تحشد لها الصور الخارجية والألفاظ البيانية، بل تخاطبك بوداعة الطفل وشغف المؤمن وحرارة العاشق، وتواضع الواثق من نفسه، وتنتصب أمام عقلك ووجدانك بكل فرادتها، وبكل فنية متكاملة لا تطيق منك العبث.. فهي كالحقيقة المتجلية بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد له بمثله، تظللها غمامة التراث، فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد"[4].

1- ينظر: المرجع نفسه، ص.21.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.100.

3- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص.94.

4- يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، ص.ص.15-16.

يعتبر (يوسف الخال) أن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة في عملية الخلق الشعري، لا يمكن الفصل بينهما، فالقصيدة "خليقة فنية جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محض؛ بل هي معنى ومبنى معا"[1]، فعملية الخلق الشعري لحظة المخاض تخرج فيها القصيدة مكتملة معنى ومبنى، فلحظة الإبداع شمولية كلية، تشكل الكتابة فيها تكاملا عضويا فنيا.

لقد ظهرت الحداثة مأخوذة بهاجس التجاوز والثورة والتغيير، رافضة كل ما هو قبلي موروث، وقد تبنى كل من احتضن فكرة الحداثة رؤاها –الحداثة– ومفاهيمها، فنجد (يوسف الخال) هو الآخر مأخوذ بهاجس التغيير والتجديد، وقد كان له أثر كبير في التنظير لمفهوم القصيدة الحديثة والدعوة لها.

بيان (موت الكورس) للشاعر قاسم حداد والروائي أمين صالح:

هاجس الكتابة مغامرة الكتابة 1984.

أول ما يثير دهشة القارئ ويكسر أفق توقعه هو العنوان (بيان موت الكورس)، ومن يتمعن قليلا في هذا العنوان يدرك دلالة المعنى الذي يعلن نهاية الموروث الجماعي أو زوال وموت وفناء الصوت الجماعي، ولعله إيذان بميلاد جديد لنمط كتابي جديد ينسلخ من صوت الجماعة، ويحاول أن يصنع تفرده وخصوصيته الذاتية، فصوت الجماعة إحالة مباشرة مرتبطة بـ"مدح النص الأول"[2]؛ أي الكتابة النموذج.

فالعنوان –وهو العتبة الأولى لقراءة هذا الخطاب– يوحي بالثورة على الموروث وتقاليد الجماعة التي اكتسبت مع مرور الزمن سلطة على الكتابة، وكادت أن تلغي خصوصية الذات وتفردها. لقد أحسّ الشاعر المعاصر برغبة قوية وملحّة لكسر القواعد والقوانين التي قيّدت من وجهة نظره طاقاته الإبداعية، وفرضت عليه نموذجا قبليا يختلف عن طبيعة تجربته، ولعل قوة السلطة التي فرضها النموذج الكتابي على المبدع جعلته يعيد النظر في كل المقدسات، فـ"راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية، مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ما هو مألوف وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان"[3].

1- المرجع نفسه، ص. 19.

2- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص.253.

3- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ج.1، ص.314.

يعلن كل من "قاسم حداد" و"أمين صالح" بأنهما "ضد النص الأول هذا هو الهاجس المتأجج في التجربة الطالعة"[1]، فهما يرفضان مفهوم النموذج، ويثوران على سلطته وسلطة الإبداع الخاضع للرؤيا الجماعية، فالمبدع الحقيقي لا يعيد إنتاج النص الأول "النموذج" إنما يعلن عن تفرده وخصوصيته وقدرته على الخلق، وهذا ما فعله "نزار قباني" حين قال: "كل ما فعلته هو أنني استقلت من وظيفة مغنّ في الكورس الجماعي، ورفضت نصوص الأناشيد التي كانت تجترّها الجوقة بشكل غريزي، استقالتي لم تقبلها القبيلة إذ ليس من عادات القبائل أن تسمح لأولادها بالخروج عن طاعتها ومناقشة أرائها بشكل علني"[2]، فالشاعر كان يحسّ دائما أنه تحت وصاية الجماعة، لا يمكنه الخروج عن تقاليدها وعاداتها، وإلا أخرج من دائرة الشعر والشعرية، لذلك كانت ردة فعل الشاعر المعاصر قويّة، فكان "ضد شعر الكورس بجميع أشكاله ونماذجه.. ضد الشعر الذي تكتبه الأغنام لاسترضاء راعيها.."[3]، ولكن يبدو هذا الحكم متعسفا نوعا ما، ذلك أن الموروث ليس شكلا واحدا ونمطا واحدا في الكتابة، وإنّما هو الآخر يجسد التعدد بشكل يختلف عن مفهوم التعدد في الرؤيا المعاصرة، ولأن مفهوم هيمنة الماضي على الكتابة كان طاغيا، حاول الكاتب المعاصر أن يتحرر من هذه الهيمنة والخضوع للماضي، تراثا وعادات وتقاليد، ذلك أن "التصاق الشاعر بالجماعة يؤدي إلى ظاهرتين مترابطتين: تساهل الشاعر في إظهار خصوصية وتقعيد الشعر الإنسان الجماعة يكبت ما يفرده ويظهر ما يجمعه الوعي ضمن الجماعة أفكار ثابتة واضحة، قواعد، عادات، وهذا كله يستلزم الثبات في أشكال التعبير عن هذا الوعي"[4]، والكاتب المعاصر يسعى إلى تجاوز كل ما هو ثابت من أجل أن يخلق ويبدع "شيئا ليس وثنا، مرشحا للتحول والتجدد.. وحتى الهدم. لا نحاكي أحدا لكننا في العراء عرضة لرياح التجارب والإبداعات نتأثر بها نتفاعل معها"[5].

تفرض طبيعة الإبداع في الرؤيا المعاصرة، تجاوز كل ما هو ثابت ذلك أن طبيعة الخلق الشعري ينفي أو يتعارض وجاهزية القوالب، فالتجربة الشعرية المعاصرة بكل ما تحمله من تشظي ومفارقة غير قابلة للتموضع في قوالب وقواعد جاهزة مسبقا، ذلك أن الكاتب يبحث دائما عن المحتمل لا عما هو

1- قاسم حداد، أمين صالح، بيان "موت الكورس"، البيانات، جمع وتقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، 1995، ص، 127.

2- نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص.218.

3- نزار قباني، ما هو الشعر، ص.52.

4- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط.2، 1978، ص.211.

5- قاسم حداد وأمين صالح، بيان موت الكورس، ص.127.

متحقق في الواقع، فالكتابة بهذا المعنى تجاوز للواقع، يقول "قاسم حداد وأمين صالح": "نستمد مصادرنا من الواقع لكننا لا نعكسه ولا نحاكيه، ما نراه لا يمثل حقيقة الواقع، بل صورة مصغرة، ناقصة، وغالبا ما تكون زائفة ومشوهة، خلف ما نراه يكمن النصف الآخر المكمل الذي هو ربّما أوسع وأشمل، إنّنا نحاول الوصول إلى هذا المستتر الخفي بأدوات الحلم والمخيّلة"[1]، فالكتابة ليست تصويرا للواقع كما هو، ونقل لما هو موجود، وإنما هي محاولة استكناه هذا الواقع، الذي يشكل صورة زائفة لعالم حقيقي، متواري يحتاج لعين الكاتب المبدع كي تراه ولقلبه ورؤياه حتى تسبر أغواره وتنفذ إلى حقيقته فالكتابة بهذا المعنى كشف وخلق ولذا "يزعم الشعر أنه يكشف التقارب عن حقيقة تخصه وحده: حقيقة العالم الذي لا نعرف كيف نراه والذي يعلمنا الشاعر أن نراه"[2]، وبهذا يكون قادرا على "منحنا لذة الاكتشاف ورجفة العناصر عند الاتصال، عوالم تنأى بعيدا عن القداسات والغرائب، تلك هي ابتكارات الحلم الذي به ننجو من التلوث والتفسّخ، ونشهق في بهاء الكون أن يكون"[3].

وإذا كان النقد القديم قد رأى الكتابة تعبيرا عن حياة العرب وتحوّل الشعر إلى ديوان العرب، فالنقد المعاصر في الكتابة مغامرة تستكنه الباطن وتغوص فيه، وقد رأى "أدونيس" أن "الشرق هو هذا الهاجس الذي لا يرى الظاهر إلا عتبة للباطن- الباطن الذي هو موطن الحقيقة؛ أي موطن الإنسان، والشرق هو مناخ التجربة الشعرية بامتياز: التطلع إلى المطلق، والتطلع في الوقت نفسه إلى المجهول، أي لبلوغ ما يستعصي على التعبير، أو للتعبير عما لا يعبّر عنه"[4].

لقد كان للحداثة وما جاءت به من مفاهيم الهدم والرفض والتجاوز أثر كبير في ربط مفهوم الكتابة المعاصرة بالحلم والنبوة والجنون، ففي الكتابة المعاصرة في "المخيلة تكمن البراءة في الشارع بعلو ضجيج الكلام. الواقع يقترح البشاعة ويريد إغوائنا لقبول ما ينجب إن كان ثمة مجد ففي صهر العالم وتحويله إلى ملعب أو متنزه.. الكتابة نقيض الكلام، الكلام لسان الواقع، الكتابة هذيان الحلم وتجليه في آن، نواجه المعقول بالغرابة، بهذه الطريقة نفضح لا معقولية الشارع التي كانت تستر نفسها بالمنطق

1- المرجع نفسه، ص.127.

2- ر. م. ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر. جورج طرابيشي، ص.139.

3- قاسم حداد وأمين صالح، بيان موت الكورس، ص.126.

4- أدونيس، بيان الحداثة (1979- 1992) البيانات، جمع وتقديم: محمد لطفي اليوسفي، ص.48.

والوعظ والخطب"[1]، فالكتابة هي ردة فعل على رفض المبدع لهذا الواقع المفروض، ولذلك يحاول أن يشكل عالما بديلا يؤسس من خلاله للكتابة الخلاص فهو بحث دائم عن نمط كتابي جديد يمكنه من خلاله وعبر مستوياته تحقيق كينونته واستمراريته.

المبدع وهو يبحث عن الكتابة الخلاص يتحول و"يصير نفسه غريبا عن الأرض التي تضجره، وعليه أن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك.. وعلى الشاعر انسجاما مع طقس التغرب هذا أن يصير غريبا عن لغة قومه، وأن يكتشف اللغة الأخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطورية"[2]، هذه اللغة المختزلة والكثيفة والموحية والمتشتتة والمتشظية، تشظي الذات وتمزقها. اللغة المسكونة بهاجس الخلق والكشف والديمومة؛ لغة تحوي القبض والبسط.

هكذا تأسس مفهوم الكتابة الجديدة في صراع بين الثابت والمتحول، كتابة تتجاوز كل ما هو سلطوي ماضوي ثابت، فالإبداع "نقيض الثبات؛ إذ ليس يعرف السكون. إنه مساءلة دائمة للواقع وشك دائم في الأجوبة التي لم تعد تشبع فينا سوى الرغبة في الاحتماء والتحصن خلف أسئلة جديدة، فالسؤال يفتح طرقا جديدة في المسالك الصعبة التي ترشدنا إلى الجهة السليمة التي لا يفتحها سوى سؤال آخر، إنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحا ولا يقدم يقينا فالسؤال هو الفكر، لأنه قلق وشك. أما الجواب فنوع من التوقف عن الفكر، لأنه الاطمئنان واليقين، السؤال بتعبير آخر هو الفكر الذي يدفع إلى مزيد من الفكر"[3].

الكتابة المعاصرة هي كتابة إنتاج الأسئلة لإثبات الأجوبة، فهي بحث دائم عن أسئلة متجددة، وبالتالي هي تجريب دائم من أجل الهدم والبناء، من أجل التجاوز والتخطي فـ"في الهدم اكتشاف من يعرف مكان الذهب غير الذي يحفر الأرض. الذي لا يجرب يقلد، أن تقلد يعني أن تصدر عن سواك عن الآخر، وتكتب صورة شكل منجز صار معروفا ولا مجال للمفاجئة فيه، ولا لغرابة الدهشة"[4]، فالشعرية والجمالية الأدبية تنبني أساسا على ما ينتج عنها من كسر لأفق التوقع، ولما تؤسس له من جمالية وشعرية المفارقة والاختلاف، فالكتابة المعاصرة تؤسس لعالم جديد لا وجود فيه للتشابه والتقليد، ولذلك

1- أدونيس، بيان الحداثة (1979- 1992) البيانات، ص. ص.128-129.

2- والاس فاولي، عصر السريانية، ص.48.

3- أدونيس، الشعرية العربية، ص.71.

4- قاسم حداد وأمين صالح، بيان موت الكورس، ص.ص.130-131.

نجد الكاتب المعاصر يعلن قائلا: "نقف خارج دائرة التيارات والمدارس، لا نتبع راية، نجرب نلملم شظايا الذاكرة التي اختزنت الإبداعات الإنسانية، ونجرب، لا سطوة لأحد أو شيء في لحظة الكتابة. الكتابة سفر، انتقال من المعلوم إلى المجهول، من الألفة إلى الغرابة، من الواضح إلى الغامض. نخترق الغامض لنكتشف اللغز، وكل لغز يجر لغزا، من يستطيع أن يؤكد أن الوصول إلى اللب يستدعي شكلا معينا ومحددا؟ غرابة، مجال، اكتشافات لا تحصى"[1].

يتجلى من هذا البيان الدعوة الصريحة إلى الثورة والتمرد على السائد والمألوف، والانسلاخ من أي انتماء أدبي أو فني إلى أي مدرسة أو تيار أو مذهب، فالكتابة لا تتموقع ضمن الحلول، ولا تولد إلا في رؤيا إنسانية شمولية، فالكتابة "سفر.. نحو واقع آخر.. سفر اكتشاف، فالأشياء كلها تستعصي على الشخص المقيم وتستسلم لمن يقيم في السفر.. إن له متعة لا يعرفها إلا من ذاق طعم المغامرة والبحث والتساؤل.. فمن يسافر نحو واقع آخر ينقطع عن المألوف، يسلك ويفكر بغرابة محيرة، يحطم أغلال العقل ويتجاوز حدوده، ويرتمي في أحضان المجهول، ويتحد بالحقيقة. ولا غرابة إذن في أن يوصف المبدع الذي يرى في الأشياء ما لا يراه العاقل بالمجنون"[2]. فالبيان يعلن أن الكتابة سفر من المعلوم إلى المجهول، ومن المألوف إلى الغريب، ومن الواضح إلى الغريب.

لقد كان لرؤى وأفكار أدونيس أثر كبير على كل من تبنى فكر الحداثة، فها هما (قاسم حداد وأمين صالح) يعتقدان أن الكاتب "ليس عبدا للأشكال؛ بل خالقا وخائنا لها في آن. كل شكل يصير قفصا في اللحظة التي يثبت فيها ويستقر، جئنا لنلهو بالأشكال نبتكر شكلا لنحطمه في اليوم التالي؛ هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية، ونمجد سطوته على مخلوقاته، نسعى إلى شكل يكون بديلا أو عدوا لما سبق ابتكاره وترسيخه، نسعى إلى التحرر من القوانين والمفاهيم التي تؤطر وتحدد كل كتابة، نسعى إلى إثارة غيظ الأكاديميين وسخطهم"[3]، وذلك بالاستمرار في التجريب والهدم والتجاوز، تجاوز قواعد وقوانين الكتابة النموذج المتعارف عليها، والتي أسس لها القدماء في صيغة الثابت، يقول (عمر أزراج): "عندما أريد إلغاء عالم وإقرار عالم آخر أو خلق حوار بينهما؛ معنى ذلك أن يمدني برؤيا جديدة هي محاولتي لتحطيم الجسر الموصل بيني وبين العالم الذي أنفيه. فالجهد الذي أبذله في بناء البديل الأروع يستغرق

1- المرجع نفسه، ص.131.

2- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، الصفحات: 188-190-194.

3- قاسم حداد وأمين صالح، بيان موت الكورس، ص.ص.131-132.

ثلاث أزمنة متلاحمة أو منفصلة، الزمن الأول يكون للتحطيم، والثاني للبناء والثالث للتجاوز الذي أنهيت بناءه"[1]، فالمبدع مأخوذ بهاجس الخرق والتجاوز والبناء والهدم، ولكن ثنائية الهدم والبناء تكون في شكل حركة دورانية مستمرة، فالمبدع مسكون بالتحول والبناء، فهو لا يكتب نصا اليوم إلا ليهدمه غدا، ليحقق بذلك حركة دورانية مستمرة بين الثابت والمتحول. فما "أن يتأطر النص حتى يتجمد ويصير عرضة للانكسار، لن يكون هذا وحده سبب موت النص، بل أيضا رغبة الكاتب في التجاوز وارتياد أقاليم أخرى في الأفق، النص ليس خالدا، إنه قابل للهدم أو هو مجرد محطة تؤدي إلى أخرى"[2].

يحتفي البيان بالكتابة، ويدعو إلى تدمير كل ما هو ثابت قبلي اكتسب سمة التقديس، فهو بيان هدم الثابت، وتأسيس كتابة جديدة مغايرة مختلفة، كتابة الفنية والمغامرة، تقدم المزيد من الأسئلة لا الأجوبة، يقول الكاتبان (قاسم حداد وأمين صالح): "جئنا لنلهو"، وإذا الكتابة لعب، لعب بالكلمات، ولكن اللعب هنا يصبح أخطر فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، إنه فعل وجود؛ مواجهة للسلطة في الكلمات[3].

وينتهي البيان بما يجسد مفهوم الكتابة، كتابة التجاوز والتخطي، فقد اختتم البيان بـ:

"نرتاب في كل شيء

نستجوب كل شيء"[4].

لقد علق محمد لطفي اليوسفي على ذلك بأن قاسم حداد يرسي الرؤية في (موت الكورس)، وينهي البيان لبداية محتملة يعلن: "ينبغي إعادة النظر في هذه الرؤية". (أمين صالح) يبني نص (موت الكورس) وينهي البيان مطالبا بهدمه، يجب هدم بناء النص بعد اكتماله. وبذلك يرى في هذه الكتابة أنها "حيرة وقلق، هدم وتفكيك، لهو ولعب، إنها أشدُّ لحظات الوعي تألقا، كتابة تستبدل اللذة بالألم، وتواجه النظام بالفوضى، والمتأسس بالتفكيك والبعثرة، لذلك نرفض النص المكتمل، ويرفض أن تكتمل، لأن النص حالما يكتمل يتحول هو الآخر إلى سلطة"[5].

1- عمر أزراج، الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص.52.

2- قاسم حداد وأمين صالح، بيان موت الكورس، ص. 134.

3- أدونيس، بيان الحداثة (1979- 1992) البيانات، جمع وتقديم: محمد لطفي اليوسفي، ص.19.

4- المرجع نفسه، ص.19.

5- المرجع نفسه، ص.19.

ولا بد أن ننوه أن بيان (موت الكورس) يحمل "ميتات أخرى على رأسها مفهومي الشعر والقصيدة، فلا نجد لهما ذكرا في أية فقرة من فقراته، وقد استعاض عنهما البيان بمفهومي (الكتابة) و(النص)، متأثرا في ذلك بالمنجز التنظيري.. ولعل مصطلح النص هو ما جانب البيان في الخوض في السجال الشعري حول قصيدة النثر"[1]. كما يتضح أن عنوان (موت الكورس) يحمل "جانبا من ضدية البيان، متجهة إلى (قتل) الصوت الجماعي المشدود إلى طقوسية تكرير الماضي، ولعل الرغبة في هذا القتل هي ما يشحذ الجهاز التلفظي للبيان، فتسمه بالحدة والتوتر والهذيان أحيانا"[2]، فقد جاءت لغته مشحونة بالرفض والتمرد، يحمل نبرة حادة عدائية لكل ما هو قبلي وموروث، ساخرة من دعاة الماضي والتقليد، فكانت لغة البيان تنبض بالرفض لما هو سائد.

5- الكتابة الحداثية وتجاوز الأغراض:

صاغت الشعرية العربية القديمة قوانين تواضعت عليها الجماعة، من ناحية المبنى والمعنى، فكانت القصيدة الواحدة تجمع بين أكثر من غرض شعري، كما كان الشاعر القديم يخضع لقوانين وحدة البيت، ووحدة الوزن والقافية، فالشاعر القديم كان يكتب وفق قالب وصيغة جاهزة قبلا، ولعل هذا هو الأمر الذي جعل الكثير من النقاد والشعراء المعاصرين يرون في الموروث قيدا لا بد أن يتحرروا منه، حتى موضوعات الشعر أصبحت حكرا على موضوعات معينة دون أخرى. أما شعراء الحداثة فقد رفضوا أن تكون الكتابة مجرد اجترار للأشكال والمواضيع السابقة، ودعوا إلى الثورة على كل ما هو جامد وثابت، وجعلوا من ضرورة تجاوز هذه الموضوعات التقليدية قضية ومسألة فنية وأدبية، ومن هنا كان رفضهم للشعر المناسباتي، شعر الأغراض التقليدية، وهذا ما جاء في دعوة أدونيس إلى تأسيس كتابة شمولية كلية، أو ما يسمى بالقصيدة الكلية ذات الموضوع الكلي والشمولي الإنساني.

(الشعر ديوان العرب) انطلاقا من هذه المقولة وتتبعا لطبيعة الموضوعات في الشعر العربي القديم نجد أن أغلب القصائد ارتبطت بمناسبة ما، إما مدحا أو هجاء أو غزلا... فالقصيدة القديمة هي قصيدة المناسبة، وكأنها لا تصدر عن رغبة إبداعية حرة بقدر ما هي تأريخ لحادثة معينة.

الشاعر المعاصر يرفض ويلغي مفهوم الأغراض في الكتابة، ذلك أن هذه الأخيرة لا ترتبط بالواقع إلا بقدر ما تنفصل عنه، فالكتابة المعاصرة ليست تأريخا للمناسبات، إنها انفجار لغوي مدهش،

1- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص.254.

2- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص.253.

وتأسيس كياني وجودي وفكري يتأبى أن يكون تعبيرا عن مناسبة، ولذلك كان "من النادر أن يكتب شعراء الطليعة شعر المناسبات"[1]، لقد انطلق الشعر المعاصر من الثورة على كل ما هو خارج عن الشعر من منظور حداثي، وقد ارتبط "التجديد في الشعر بالابتعاد عما يسمى بشعر المناسبات، واعتبار صياغة هذا اللون من الشعر امتداد لتقاليد قديمة كانت تضع الشاعر في مرحلة ردود الأفعال لا مرحلة المبادرة والفعل، وكانت تربطه بالمناسبات الاجتماعية وأعراف الحياة الجارية أكثر مما تربطه بالمنابع الحقيقية للشعر"[2]. ولكن ليس بالضرورة أن تلغي المناسبة جمالية وشعرية الكتابة. والمتمعن في الشعر العربي القديم وفي الموروث الأدبي لا يمكنه أن يتجاهل جمالية شعرية الكتابة القديمة، فليس بالضرورة القول "بانعدام الصلة بين المناسبة والفن الجيد، بل إنه يصح القول بأنه لا يوجد فن جيد دون مناسبة ما تحرِّك بواعثه الأولى وتكمن الجودة أو عدمها في مدى المواءمة بين المناسبة الباعثة والفن المنتج"[3]. وهذا يتعلق بقدرة الشاعر الإبداعية فـ"مجريات الحياة الأدبية المعاصرة تثبت أن ألسنة الشعراء تجيد التعبير عن فيض الشعور الفردي أو الجماعي في مناسبة ما، فإننا نتلقاها جميعا محافظين ومجددين بفيض من الفتور أو النفور"[4].

وهناك أمثلة لشعر المناسبات في الكتابة المعاصرة، وقد أشارت (سلمى الجيوسي) إلى مساهمة كل من أحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور في كتابة شعر المناسبات، "فقصيدة عبد الصبور في الاحتفال بذكرى أبي تمام تتحدى –في شجاعة كبيرة– الخطابية والصخب في شعر المنابر، فهي تستخدم لغة شديدة البساطة، تقترب من لغة الحديث، مع اللجوء المتعمد إلى اللهجة الخفيفة، لكنها بومضات خاطفة من الرؤيا الشعرية"[5]، فالشاعر المعاصر لا يتعامل مع المناسبة على أنها جوهر القول، وإنّما يتعامل معها وفق رؤيا التجاوز، حيث "يُحَوِّلُ المناسبة إلى محرك للطاقة الفنية، وأن يترك البذرة تختمر في نفسه، ومعها تختلط، وأن يقطع في اللحظة المناسبة الحبل السري الذي يقيد حركة الوريد، فيتحول إلى كائن فني، ولا يكون مجرد نسخة باهتة (منظومة) من واقع نثري، وإنما يتحول إلى

1- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، 2001، ص.722.

2- أحمد درويش، متعة الذوق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص.284.

3- المرجع نفسه، ص.284.

4 - المرجع نفسه، ص.285.

5- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص.722.

واقع (شعري) ينعش الوجدان، ويذكر ببذور الفكرة الأولى، ويعلي من قيمة الشعر والشاعر معا"[1].

لقد تعامل الشاعر والكاتب المعاصر مع الموروث بصورة عامة وفق رؤيا الثورة والتخطي والتجاوز والرفض، ولذلك نجده في الكثير من الأحيان يثور على بعض الخصائص والسّمات المميزة للشعر القديم، لا لخلوها من القيمة الشعرية أو الجمالية، وإنما لكونها تشكل جزءا من الموروث فشعر المناسبات شكّل وفي الكثير من القصائد جمالية لا تضاهي، فكيف يمكننا أن نتجاهل ذلك ونحكم على شعر المناسبات ككلّ بالجمود واللاشاعرية، كما نجد من جهة ثانية أن ثورة الشاعر المعاصر على شعر المناسبات فتح له آفاق أوسع لم يعهد ارتيادها من قبل.

5-1- قصيدة النثر وتجاوز الوزن والإيقاع:

رغم الانتشار الواسع الذي تشهدته قصيدة النثر إلا أنها لا تزال تشكّل إشكالا محوريا في جانبها التنظيري والتقعيدي، فقصيدة النثر مرحلة من مراحل الكتابة العربية، شكل زحزحة وتجاوزا فعليا لمفاهيم الكتابة ولذلك "ما يزال الكثير من نقادنا يرفضون انتماء تجارب من قصيدة النثر إلى فن الشعر، برغم ما فيها من نصوص جيدة، تتوافر على المميزات الجوهرية لفنّ الشعر، ورغم ما تطفح به من شاعرية وتميّز فني إبداعي، وما يقترحه بعض شعرائها من تجديدات وإبدالات في بنية النص الشعري العربي"[2]، ونظرا لما تطرحه قصيدة النثر العربية من إشكالات يمكننا تصنيفها في ثلاث نقاط هي:

"**1-** إشكالية المصطلح.

2- إشكالية الانتماء الأجناسي.

3- إشكالية الوزن والإيقاع"[3].

ولذلك لم تظهر قصيدة النثر كمفهوم ومصطلح مؤسّس معرفيا وفكريا، ضمن حركة معرفية فنية واضحة، وإنما «تتحمل جماعة مجلة شعر، التي تأسست سنة 1957، المسؤولية الكبرى في تبني هذا المصطلح [قصيدة النثر]، والترويج له انطلاقا من التجربة الفرنسية، واعتمادا على كتاب سوزان برنار المعروف الذي ظهر بهذا الاسم سنة 1958 *Le Poème Prose*»، وقد أدى التشبث بهذا المصطلح إلى تشجيع كثير من الشعراء والنقاد المحافظين على التشكيك في شعرية نصوصها، وكان من الأفضل اعتبارها

1- أحمد درويش، متعة الذوق، ص.285.

2- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو، 2003، ص.13.

3- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص. 13.

منذ البداية نمطا من أنماط التجديد في الشعر العربي، أو شكلا من أشكال الشعر الحر، كما سبق أن اقترح جبرا إبراهيم جبرا»[1].

ولكن في المقابل نجد أن نازك الملائكة ترفض أن تكون قصيدة النثر شكلا من أشكال الشعر الحر، كما ينطلق كثير من الشعراء والنقاد العرب المعاصرين في رفضهم اعتبار قصيدة النثر نصا شعريا ذلك أنها تفتقد إلى الشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي وخصوصا فيما يتعلق بالبناء والإيقاع والوزن، ولأن النثر في التراث العربي لم يحدث أن تماهى مع الشعر حتى في أرقى حالاته جماليا وبلاغيا، ذلك أنه يكتسب بعض ملامح الشعر لكنه لا يتحول إلى شعر، وهناك من يعتبرها جنسا أدبيا مستقلا، «وهناك من يعتبرها جنسا أدبيا خنثى، كما وصفها عز الدين مناصرة مستشهدا ببعض آراء محمود درويش وعبد المعطي حجازي»[2]، فهو يرى أن «قصيدة النثر جنس كتابي ثالث، يحمل صفات الشعر والنثر، ولا مسوّغ لتسميته شعرا أو نثرا، بل كتابة خنثى، ولا معنى للاعتراض على كلمة خنثى، لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور، لها إيقاع نثري»[3]، وهذا ما يؤكد أن قصيدة النثر نمط كتابي ليس واضح المعالم، فلا هو شعر يحتفظ بالحد الأدنى للخصوصية الشعرية وهو الإيقاع، ولا هو نثر خالص، مرسل، مباشر وواضح ذلك أن «الفرق بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر لا يكمن في أن الأول موزون والثاني غير موزون، فهذا يدل على نظرة سطحية، وقاصرة في النظر إلى اشتغال مكونات النص الشعري، وإنما يكمن الفرق في أن الإيقاع في الشعر دال على نفسه، ويقوم بوظيفة صوتية ودلالية ورمزية وجمالية... فالإيقاع هو المنسق الداخلي لاشتغال النص الشعري في حركته الداخلية... فبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص ينبني الخطاب الشعري»[4]، ولكن الإيقاع في قصيدة النثر إيقاع يختلف عن إيقاع القصيدة القديمة أو قصيدة التفعيلة، وإنما هو نمط إيقاعي مختلف في حين أن هناك بعض النقاد الذين ينكرون الإيقاع عن قصيدة النثر، ولكن القول بغياب الإيقاع في قصيدة النثر قول غير دقيق، فهناك مظاهر متعددة وغير محددة لإيقاعات قصيدة النثر، ولذلك يرى محمود درويش أنه «في النصوص الجديدة ادعاء نظريا أكثر من تحقق شعري. هناك خلل في ما يسمى قصيدة النثر، فهي قد توحي بالسهولة لمن ليسوا

1- المرجع نفسه، ص. 114.

2- ينظر: عز الدين مناصرة، قصيدة النثر جنس أدبي خنثى، منشورات بين شعر، فلسطين، 1998، ص. 12.

3- المرجع نفسه، ص.13.

4- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته الرومانسية، ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1، 1990، ص.67.

شعراء، ولكن المحك الأساسي دائما هو نوعية الشعر، وحجم الإنجاز الشعري في كل تجربة... آن لنا أن نفهم ما هو النظام البنائي والإيقاعي لهذه القصيدة، فأنا أقرأ نصوصا جميلة من قصيدة النثر باعتبارها جنسا أدبيا ما، ومن يكتبون هذا النوع منهم الشعراء ومنهم دون ذلك»[1]، وعلى الرغم من أن قصيدة النثر حققت انتشارا واسعا لدى الكتاب والقراء، إلا أنها لم تتمكن من التأسيس الفعلي لمفهوم قصيدة النثر و«قصيدة النثر أصبحت شكلا شائعا، لكن هل دخلت الشعر العربي أم لا يزال هناك تحفظ عليها؟»[2] ولعل هذا ما يجعلنا نطرح السؤال الملح نقديا، هل كل استخدام شعري للغة يمنح الكتابة النثرية تسمية شعر؟ أم هناك مخاتلة في الكلام تسعى إلى إثبات التجاوز من حيث هو تجاوز القديم وهدم للقاعدة ونفي للثبات، وهذا ما يجعل مفهوم الكتابة أوسع من أن يحدد ضمن قوالب مسبقة، ويقعد داخل أشكال محددة، فالكتابة الحداثية ليست شكلا ثابتا وإنما هي تخط وتجاوز مستمر «هناك مفهومان واسعان للشكل:

1- الشكل المجرد النموذجي الذي يمثل طريقة فنية معينة في الكتابة الشعرية، وفق تطور مذهب فني محدد، أو حركة شعرية معينة.

2- والشكل النصي الذي يرتبط بنص من النصوص، ويتحقق نصيا وفق صيغة أو أسلوب فني خاص يحمل بصمات الشاعر داخل الشكل العام المجرد أو خارجه، أو بإحداث تغيرات جزئية فيه»[3] ولا يكون ظهور أشكال جديدة للكتابة أمرا اعتباطيا ولكنه مرتبط بمجموع التغيرات الحادثة في فضاء التجربة الإبداعية، فـ«الأشكال الجديدة تظهر في الغالب نتيجة انبثاق تجارب جديدة، لا يمكن التعبير عنها بالأشكال القديمة، لكن الأشكال بعامة بطيئة في تجددها وتحولها، فهي في جانب آخر عملية ذات ارتباط بالتحولات الاجتماعية والثقافية والحضارية»[4]، ولا يتعلق ظهور أشكال جديدة للكتابة باندثار

1- المرجع نفسه، ص. 14.

2- المرجع نفسه، ص. 19.

3- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط.6، 1979، ص. 196.

4- رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب ، تر. محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، بيروت، 1972، ص. 353.

أخرى فقد «يحدث في تطور شكل معين أن التحول لا يتعلق بزوال بعض العناصر وانبثاق أخرى بقدر ما يتعلق بالانزلاقات في العلاقات العامة المتبادلة لمختلف عناصر النظام»[1].

لا يوجد تناسب بين التجربة الشعرية الغربية والعربية، فظهور قصيدة النثر في الكتابة العربية ليس نتيجة طبيعية لتطور حركة الشعر العربي، ولكنها محاولة مبتورة الأصول. يعتبر يوسف الخال أن «قصيدة النثر كما نشأت في الشعر الفرنسي منذ لوتريامون، هي غيرها في هذه المحاولة الجديدة في الشعر العربي... وقد تبنت مجلة شعر محاولات لا تعتمد على البحور، ولا على الأوزان الشعرية المتوارثة، وكان اعتبارنا لها شعرا إحلالا، لا شعرا منثورا أو نثرا شعريا، صدمة قوية لمن بقيت في أذهانهم رواسب الشعر التقليدي»[2]، فقصيدة النثر من هذا المنظور تجاوز للوزن باعتباره حدا من حدود الشعر ولعله العنصر الأكثر تخصيصا له، لذلك يرى أنصار الحداثة الشعرية وقصيدة النثر أن «الإيقاع في مفهومه العام بعيدا عن التقنين والجمود، يتسّم بالحرية والانفتاح والتنوع، ويمنح حرية أكثر للشاعر وللكتابة وللشعرية، فهو يتحقق بتكرار ظواهر صوتية وفق نسق معين ومسافات معينة»[3]، ولكن يجب الإشارة إلى أن قصيدة التفعيلة لم تتحرر من الوزن نهائيا، ولكنها حاولت التنويع في الإيقاع العروضي، فالقصيدة في الشعر الحر قصيدة تأتي فيها القافية دون توقع، يمتد السطر الشعري حسبما يريد الشاعر له، بمعنى الشاعر حر في تنسيق القصيدة من حيث طول البيت أو السطر الشعري، ويكون ذلك «من غير حصر أو تقنين لهذه الظواهر ولأشكالها الصوتية، مع وجود فجوات ومسافات توتر فاصلة بينهما، بقصد تكسير الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق»[4]، فالشاعر الحداثي في لحظة اندفاعه نحو الخرق والتجاوز وهو «يخضع للاندفاع الإيقاعي، يقل احترامه للقواعد التقليدية... ليتبع قوانين أهم للملاحظ من تحليل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسيخ والتحجر»[5].

وبهذا نجد أن الإيقاع حل محل الرؤيا العروضية القديمة محاولا استيعاب الرؤيا الكتابية الجديدة التي تنبني أساسا على المفارقة والتجاوز، تجاوز كل ما هو تقليدي ثابت يعتقد أنه يقيد الإبداع ويحد من

1- رومان ياكبسون، نصوص الشكلانيين الروس، ضمن نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1982، ص. 48.

2- حوار بعنوان: حوار التاريخ والإبداع، أجراه منير العكش مع يوسف الخال، مجلة مواقف، ع.15، 1975، ص. 70.

3- محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، ص.ص. 53-54.

4- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط.1، 1979، ص. 94.

5- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية، ص.67.

اندفاعاته ولذلك «**1-** الإيقاع أوسع من العروض **2-** الإيقاع يوجد في الخطاب وبالخطاب، لا قبله ولا بعده. **3-** الإيقاع هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص ينبنى الخطاب الشعري. **4-** يقول ميشونيك إن الإيقاع هو أهم بكثير من اللغة من أن نتركه للعروض، **5-** الإيقاع يوجد في الخطاب وبالخطاب فيما العروض نسق سابق عن العروض، شبيه بالنحو، **6-** العروض قابل للقياس والعد، ينطلق من المعلوم إلى المعلوم على عكس الإيقاع»[1].

إن المتتبع لمسار تطور الشعر العربي وخاصة في جانبه الإيقاعي يتضح له أن كثيرا «من الأشكال الإيقاعية التي تقوم على التكرار والتوزيع وجدلية التماثل والاختلاف، كانت معروفة في الشعر العربي القديم والحديث، حيث كانت تتضافر مع الوزن العروضي لبناء إيقاعية في الشعر في كثير من النصوص، نصوص (أبي تمام، شوقي، الجواهري...)، وما يدل على أهميتها ودورها الإيقاعي أنها كانت تطغى أحيانا على الإطار العروضي، وتهيمن عليه، فتفرض نظامها التقطيعي على البيت الشعري»[2]، بالإضافة إلى «جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات) إلخ... وأصبح من الخطأ القول بأن الشعر لا يقوم سوى بالتلاؤم مع شكل وزني معين... فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا، حتى مع عدم المحافظة على الوزن»[3]، ولكن يجب الإشارة إلى أن الإيقاع الشعري يختلف عن الإيقاع النثري فـ: «أهمية ووظيفة الإيقاع في الكتابة الشعرية مختلف عن أهميته ووظيفته في الكتابة النثرية، برغم تداخلهما في بعض النصوص، فإذا كان الإيقاع في النثر ثانوي، ويخضع للدلالة، فإنه في الشعر أساسي وجوهري ويلعب دور المنسق بين مختلف مكوناته النصية»[4].

وهناك من النقاد من يبرر عدم وجود الإيقاع أو بالأحرى عدم مثول الإيقاع في قصيدة النثر إلى عجز النقد والنقاد عن استجلاء مظاهر الإيقاع المندسة في قصيدة، فإذا «كانت الدراسات والأبحاث الحالية لم تكشف بعد عن كل مظاهر اشتغال الإيقاع في النصوص الجديدة، فإن ذلك راجع إلى تقصير في الدراسة والتحليل والمتابعة، وليس إلى غياب الإيقاع بالضرورة، لأن الفيصل في وجود الإيقاع وعدمه

1- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص.67.

2- ينظر: محمد العمري، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، منشورات دراسات سال، المغرب، 1990، ص. 93-95.

3- رومان ياكبسون، نظرية المنهج الشكلي، ص. 55-56.

4- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية، ج.2، ص. 98.

هو إحساسنا وإذا عجز التحليل عن إيجاد الإيقاع، حيث نحس وجوده فهذا عيب التحليل لا عيب الإيقاع»[1].

شكلت قصيدة النثر أبرز تجليات الحداثة، حيث جسّدت مفاهيم التجاوز والتخطي والخروج عن النظام الشعري القديم، وإذا كانت الحداثة تعد «من بين أكثر المصطلحات تعمية وغموضا، في نطاق تداوله في الأدب والنقد العربيين، وقد يكون مردّ ذلك إلى ما يكتنفه من تعقيدات تجعله مراوغا ومتقلبا»، فإن قصيدة النثر تلبست بالغموض والتعمية ذاتها، ولذلك لتزال تثير الجدل والتساؤل حول موقعها في خارطة الشعرية العربية، فهل تمثل قصيدة النثر "الشعرية العربية" فعلا؟

5-2- قصيدة النثر ولادة أزمة الكتابة والنقد:

شكل نظام عمود الشعر ولمدة طويلة نظاما فنيا غير قابل للتجاوز والتخطي, وجسد سلطة فنية فعلية تؤطر شروط الإبداع وقوانينه, وتقعّد وفق نظام قبلي لقواعد الكتابة الشعرية, وتحولت الكتابة حسب هذا المنظور إلى نظام ثابت يعتمد رؤيا المقاربة والتماثل, باعتبارها تجسيدا لنسق معرفي وفكري وفني محدد.

إن المتتبع للتطور الحاصل في المدونة النقدية والإبداعية العربية يلحظ بعض نقاط التطور والتحول في رؤيا النظام الإبداعي، لكن هذا الأخير لم يتجاوز حدود الأغراض, مع حداثة جزئية على مستوى اللغة والمعنى (الدلالة) والصورة, أما القدرة على تغيير وتخطي وتجاوز الشكل القديم واللغة والرؤيا وحتى تعريف الشعر والنثر , فكان يبدو ولفترة طويلة مستحيلا وذلك بالنظر إلى السلطة التقعيدية (وفق الرؤيا الحداثية), التي شكلتها المدونة النقدية القديمة, والدارس للتطور الحاصل على مستوى نظام عمود الشعر يتجلى له أنه لم يتجاوز ولم يخترق فعليا على مستوى قواعده وقوانينه, وما شهده من خلخلة سطحية لبعض مفاهيمه المؤسسة وهذا ما يؤكد قوة ومتانة الرؤيا النقدية المؤسسة لقواعد عمود الشعر.

مع مطلع القرن العشرين بدأت التحولات الفعلية التي مسّت نظام الكتابة بصورة كلية وفعلية, فقد بدأ التجديد الفعلي وفق مفاهيم المغايرة والاختلاف والتخطي والتجاوز, ولعل من أهم نتائج هذا التحول إعادة النظر في كل ما اتسم في مرحلة سابقة بالثبات, خاصة ما تعلق بتعريف الشعر والنثر, فلم يعد الشعر هو ذاك الكلام الموزون المقفى ذو المعنى , فالشعر ما عاد يتعلق بالمنظوم من القول, إنما أصبحت الكتابة الشعرية هي تجسيد لهذا التمازج الشعري/ النثري.

1- محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص. 77.

إن المتتبع للنسق الثقافي الذي رافق ظهور قصيدة النثر يبدو له جليا أنه كان تجسيدا فعليا لمفاهيم التخطي والتجاوز والمغايرة, ولعل هذا ما جعله يكتسب القوة والسلطة والحداثة المكرسة للمغايرة والاختلاف والقطيعة التي مكنته من مواجهة الرؤيا والنسق المعرفي القديم الذي ولده وما جاء في المدونة النقدية التي كرست مفهوم الثبات بشكل مطلق تقريبا, مما جعل أغلب الحداثيين يعتبرون ذلك حدا لحرية الإبداع وحصرا له في دائرة الجمود والاجترار وحتى تكرار الشكل والرؤيا الكتابية القديمة بعد أن حولها إلى نموذج وأصل يحاكي ويقلد ويتبع.

انبنى النظام النقدي في المدونة النقدية المعاصرة على رؤيا ونظام الثنائيات الضدية (التجاوز/ الثبات) و(الاختلاف/ الائتلاف) و(التخطي/ المسايرة والتقليد), ولعل التأثيرات والأزمات التي مرت بها البلدان العربية في الستين عاما الماضية من تبدلات في الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية أثر على المشهد الإبداعي عامة، وعلى الرؤيا الكتابية خاصة.

لقد شهد فعل الكتابة تحولا فعليا على مستوى الرؤيا واللغة والصورة والتشكيل، وكان لابد من مسايرة مفهوم (القطيعة/ والاستمرارية), ذلك أن "الهزات الكبيرة التي شهدتها المجتمعات العربية خلال عقود القرن العشرين وما نتج عن تلك الهزات من عوامل التغيير والتصدعات المجتمعية والثقافية, كان يؤدي إلى انتقال القيم من مقترب التقليد والإتباع إلى مفزع الشك والارتياب ومن ثم إلى التخطي والمغايرة"[1].

انبنى الوعي الكتابي العربي المعاصر منشدا بين ثنائية رفض وتأييد مفهوم التجاوز والتخطي, فقد شكلت مفاهيم التجاوز والاختلاف والتخطي والمغايرة محور القضايا النقدية التي شكلت ثورة فعلية في طبيعية التعامل مع النصوص الإبداعية، وفي كيفية معالجة القضايا النقدية, خاصة وأنه على الرغم من طغيان المفاهيم والمصطلحات الغربية الحداثية على المنظومة النقدية العربية المعاصرة نتيجة التفاعل الفعلي والمنتج (سلبا وايجابا) مع الحداثة الغربية , إلا أن سلطة الموروث النقدي لا تزال كامنة في النصوص النقدية المعاصرة , ماثلة تارة ومستترة تارة أخرى.

ولا شك أن "التأصيل النظري لهذا الشكل الشعري لا يزال ضعيفا بسبب عدم حسمه الجدل حول شعرية قصيدة النثر وإمكانية عدّها شكلا من أشكال الكتابة الشعرية العربية"[2] , وهذا لا ينفي وجود

1- علون مهدي الجيلاني, قصيدة النثر العربية, قراءة في تبدلات النسق المعرفي وأثرها على النوع الشعري، ع. 63. ص44.

2- فخري صالح, القصيدة العربية الجديدة, الإطار النظري والنماذج, مجلة نزوى, العدد10, ص.45.

دراسات عديدة حاولت الإلمام بالتساؤلات الفكرية والمرجعية والفنية الشعرية التي ظهرت وتكاثرت مع ظهور قصيدة النثر وتطورها, القصيدة السؤال والأزمة والتي وضعت النقد العربي المعاصر في أزمة تأسيس وتأصيل وإقناع, خاصة أن الرؤيا الشعرية العربية المعاصرة رغم تبنيها لمفاهيم الحداثة من مغايرة وتخطي وتجاوز, إلا أنها أبقت على الرؤيا الشعرية القديمة قابعة داخل الذائقة الجماعية، مندسة في تلاوين الخطاب النقدي المعاصر, فالذوق العربي بما يحمله من تراكم مفهوماتي تراثي تعذر عليه تقبل قصيدة النثر باعتبارها تجسيد للمفهوم الشعري, قصيدة النثر التي تمثل هذا التمازج الشعري النثري مؤتلفا ومنسجما وموحدا, يتجاوز الحدود النوعية ملغيا الفرق بين الشعري والنثري, مجسدا بذلك الرفض والتمرد والتجاوز الحداثي, على المدونة النقدية العربية التراثية وعلى معياريتها وثباتها وجمودها (كما يزعم الحداثيون).

ولعل هذا ما جعل النقد العربي المعاصر يجد صعوبة في التأسيس لهذا التحول الفني الشعري, رغم أن الكتابة العربية مرت بتحولات عديدة عبر مسارها الإبداعي والنقدي, من القصيدة العمودية إلى الشعر الحر (قصيدة التفعيلة), إلى قصيدة النثر , القصيدة المؤرقة وولادة أزمة الكتابة والنقد.

لقد توازت حركة تطور قصيدة النثر في الغرب وخاصة فرنسا مع تطور الحركات الفكرية والمذاهب الأدبية الفنية, انتقالا من الرومانسية إلى الرمزية إلى الدادائية إلى السوريالية, ولكن لا يمكن أن نسقط النسق الفكري والثقافي لقصيدة النثر الغربية (الفرنسية والأمريكية) وظروف نشأتها وتطورها, فقصيدة النثر عند العرب لم تنبع من مرجعية فكرية فلسفية واضحة, ولم تكن نتاج تحول فني أو مدرسة أدبية معينة, ما عدا بعض المراجعات النقدية..*.

ولعل هذا ما قادنا إلى إثارة بعض التساؤلات الخاصة بقصيدة النثر ذلك أنها كشفت عن أزمة الكتابة العربية المعاصرة إبداعا ونقدا, وتجلى معها صراع النقد العربي المعاصر بين مؤيد ورافض خاصة فيما يتعلق بمفهوم الشعر والشعرية وقصيدة النثر والكتابة الشعرية في المدونة النقدية العربية

سعى الخطاب النقدي العربي المعاصر في بداية تعامله مع قصيدة النثر, إلى رفضها وإخراجها من دائرة التأسيس للشعر العربي المعاصر , رفض اعتبارها شكلا من أشكال الشعر , واستهجنت الدعوة إليها واعتبرت " خلاصة دعوة مجلة شعر وهي تصدر في بيروت بلغة عربية وروح أوربية"[1].

* منها مراجعات إدوارد الخراط.

1- نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, مكتبة النهضة, الْقَاهِرَة ط.3, 1967, ص.185.

لا يمكن تبسيط أزمة النقد العربي المعاصر في مساءلته لقصيدة النثر في الهجوم والرفض الذي قوبلت به من قبل الكثير من النقاد, ولكنها تتمثل في غياب جهود نقدية فاعلة وموازية لظهور قصيدة النثر؛ جهود يمكنها التأسيس لمرجعية واضحة لطبيعة هذا النوع الكتابي, إما رفضا أو قبولا لطبيعة هذا النوع الكتابي.

5-3- قصيدة النثر ووهم الحداثة:

ما كان لقصيدة النثر أن تظهر وتتطور وتنتشر بهذه السرعة في المدونة الإبداعية العربية لولا أن مهدت لها الحداثة, وفق مقولات القطيعة والتجاوز والرفض والثورة والتمرد والتخطي, ويجب أن نؤكد أن الحداثة كرؤيا ومصطلح ومفهوم أثارت ولا تزال إشكالية أعمق وأخطر مما أثارته قصيدة النثر, لقد مهدت الحداثة لظهور قصيدة النثر في المدونة الإبداعية العربية, كونها مجلى لما دعت إليه الحداثة, من ضرورة وجود جنس أدبي قادر على تجاوز قواعد ومعايير الكتابة الشعرية القديمة, نوع أدبي ثائر يخرج عن السنن المتواضع عليها فيما يؤسس للكتابة الشعرية العربية الجديدة.

إن الحداثة بكل ما تحمله من هلامية وزئبقية في تعريفاتها ومفاهيمها إلا أنها استطاعت أن تهيمن على أغلب التيارات الأدبية والفكرية العربية وتوجهها وفق أفق الرؤيا الحداثية, فالحداثة "من بين أكثر المصطلحات نغمية وغموضا في نطاق تداوله من تعقيدات تجعله مراوغا ومتلقيا"[1], يتأبى عن الوضوح ويستعصي عن الإدراك , خاصة أنها نتاج غربي محض, فهي" تعني فترة زمنية في تاريخ الثقافة الغربية, يعود تاريخها إلى عصر النهضة في إيطاليا مع الإصلاح الديني, أو من بداية تطور الظواهر العلمية والرياضية في القرن السابع عشر الى الثورات السياسية في أواخر القرن الثامن عشر"[2].

ساهمت الحداثة وبشكل ملفت في تبلور قصيدة النثر العربية وترسيخ رؤاها الفنية, فالحداثة ليست "تقليعة أو فلتة بل هي تاريخ حضاري , سياسي واجتماعي وثقافي فلسفي وإبداعي"[3], استطاع أن يفتح أمام المبدع العربي أفقا تجريبيا شعريا كتابيا, يبحث عن المغامرة والاختلاف, فالحداثة هي "أدب التكنولوجيا والفن المتأتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية التقليدية, ومن تحطيم تكامل الشخصية

1- ينظر: فيصل دراج, الواقع والمثال, دار الفكر الجديد, بيروت, ط1, 1989, ص. 19.

2- عبد الله المهنا, الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة, ص. 06.

3- أحمد المديني, الصمت الحداثة , عزلة النص وهرطقة التنظير, الحداثة الأخرى, مجلة كتابات معاصرة, لبنان، مج.5, ع. 18, حزيران 1993, ص.51.

الفردية, إنها الفن الذي ولدته الفوضى اللغوية والقائمة على تجاوز وتحطيم الظواهر العامة للغة وإعادة بنائها, إنها الفن الذي حول الواقع إلى عالم ميتافيزيقي تجريدي ذهني خيالي.

الحداثة هي فن التحديث , فن القطيعة مع السابق والموجود والثابت, إنها الرفض والثورة على مقولة النموذج والقاعدة, إنها كما يعتقد الفنانون التعبيريون فن اللافن الذي يسعى إلى كسر وتخطي الأطر التقليدية التي حكمت الكتابة ونظمتها لقرون, وتبني رغبات الانسان الفوضوية واللامعقولة واللامنطقية, المغرقة في الهدم والرفض والتمرد والثورة أحيانا والمعتدلة تارة أخرى, فالحداثة في جانبها الأكثر قبولا هي فن الحرية , فقد تجاوزت الرؤيا الواقعية والحضارية التي قامت عليها الكتابة في القرن التاسع عشر وأسست لرؤيا جديدة مغايرة ومختلفة تطلع من عمق الحلم والخيال والميتافيزيقي والجنون, فقد اعتمدت الحداثة على "العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم , التي تمتلك القدرة على الإبداع والتحطيم في آن واحد"[1].

أثرت الحداثة على مسار تحول الكتابة العربية ووضعتها في مأزق إبداعي تنظيري نقدي خاصة فيما يتعلق بقصيدة النثر, فلا " أظن أن الحداثة –مصطلحا وقيمة ومفهوما– قد لقيت احتفاء وشيوعا ورواجا في تاريخ الأدب العربي الحديث بكل حركاته وتوجهاته التجديدية كما لقيته في سياق ارتباطها بقصيدة النثر منذ إرهاصات التأسيس الإبداعي والنظري لها مع مجلة "شعر" وحتى لحظتنا الراهنة, فمنذ تدشين وتكريس الحداثة كقيمة أولية في الإبداع, وكمفهوم محوري ينهض مشروع التجديد على أساسه, اختطت المساهمات الإبداعية والنقدية والتنظيرية لحركة مجلة شعر الطريق الذي ستتلازم فيه تحولات قصيدة النثر والحداثة وما بعد الحداثة"[2].

فالتعالق بين قصيدة النثر وتحولات الكتابة والحداثة الشعرية واضح وجلي, مع بداية الكتابات التنظيرية لدعاة الحداثة من مجلة "شعر" في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين, والتي أسست البيانات الأولية لما تم التواضع عليه ب "قصيدة النثر", لقد "تخلصت شعرية الحداثة من منطق الكتابة الشعرية التي تكشف تهويمات الرومانسية وانطباعاتها الساذجة , أو التي تجعل الكتابة الشعرية وثيقة اجتماعية أو مرآة للواقع/ المجتمع وقضاياه ومشكلاته, إنها تجربة تندفع إلى الداخل الجواني, وتستجيب

1- ينظر: مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن, الحداثة, تر. مؤيد حسن فوزي, دار المأمون, دمشق، 1987, ص. 27.

2- سيد عبد الله علي محمد السيسي, قصيدة النثر العربية, دراسة نصية لشعرية النوع (من عام 1967), أطروحة دكتوراه, جامعة القاهرة, 2011, ص.191.

لعالمه الغامض التراكمي الذي يأبى أن يسكن السطحي المباشر, إنها لا تعرف اليقين, بل تتجلى في الشك وتحلق في فضاء الروح في آفاق المجرد والفراغ"[1].

هفت الحداثة إلى تجاوز كل ما تراه يعبر عن الثبات والقاعدة والمعيار , بحثا عن شعرية كتابية حداثية تفلت من رقابة المؤسسة النقدية القديمة فـ"الحداثة رؤيا جديدة, وهي في جوهرها رؤيا, تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد, فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر, أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التعبيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها"[2], إن في هذا ما يؤكد هذا التلازم الواضح بين مشروع الحداثة الغربية التجديدي وبين مشروع التأسيس لكتابة شعرية عربية جديدة مختلفة ومتجاوزة للشعرية الكتابية العربية القديمة, مفارقة لها على مستوى الطرح والبناء والتأسيس إبداعا وتنظيرا , فقصيدة النثر باعتبارها تجسيدا لوهم التجاوز الحداثي المطلق للأنواع الأدبية والتقسيمات الأكاديمية, وتخطي القواعد والضوابط والمعايير "دخلت في دوائر المطلق والمجهول والمحال, وهذه الممارسات الإبداعية الطارئة فتحت أمام الشعرية عوالم غير مطروقة, وسلك الشعراء سبيلهم إليها على نحو شبيه بمسلك المتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم عالما مجهولا, أو غائبا يجب أن يقاربوه بالملاينة والتلطف حينا, وبالتشدد والعنف حينا آخر لإخضاعه لغويا وتوظيفه لاستنتاج النصية, ولن يتحقق شيء من ذلك إلا بتمزق الأقنعة , وهتك الحجب وفضح البواطن"[3].

وقد صاغ أدونيس هذا التأثر بالحداثة الغربية بصورة واضحة بقوله : "وفي هذا الإطار, أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية, من داخل النظام العربي السائد وأجهزته المعرفية, فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس, وكشفت لي عن شعريته وحداثته, وقراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحداثية عند أبي تمام, وقراءة رامبو ونرفالو بريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية-بفرادتها وبهائها- وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية خاصيتها اللغوية التعبيرية"[4], ولكن

1- عبد الناصر هلال, قصيدة النثر العربية, بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة, دراسة في جمالية الإيقاع, النادي الأدبي في منطقة الباحة, المملكة العربية السعودية, ط1, 2012, ص.ص.141, 142.

2- أدونيس, فاتحة لنهايات القرن, دار الآداب, بيروت, 1980, ص.321.

3- محمد عبد المطلب, النص المشكل, الهيئة العامة لقصور الثقافة, القاهرة, كتابات نقدية, 22 يوليو/ تموز, 1999, ص.03.

4- أدونيس, الشعرية العربية, ص.95.

الحداثة لا تشكل انقطاعا كليا عن الماضي بقدر ما تحاول تجسيد رؤيا التجاوز والمغايرة والاختلاف فهي "انقطاع عن الماضي من أجل الحاضر, وانفصام عن الحاضر من أجل المستقبل"[1].

حاولت الكتابات التأسيسية لقصيدة النثر التأكيد على قيم الحداثة وضرورتها في إنجاح أي حركة تجديدية فعلية, فعلى "الشاعر المعاصر لكي يكون جديدا حقا أن يتخلص من كل شيء مسبق ومن الآراء المشتركة جميعا, إن القصيدة العظيمة حركة لا سكون, وليس مقاييس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم, ويتخلى الشعر الجديد أيضا عن الجزئية, فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا العالم- لا يجوز أن يكون هذه الرؤيا منطقية- أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح أو أن تكون عرضا لايدولوجيا ما, رغم أن الشعر الجديد مركز جاذبية لجميع حقول الفكر"[2].

ولكن مشكلة الحداثة في الثقافة العربية أنها لا تنسحب على جميع ميادين الحياة العربية, وإنما تظهر سلطتها الكلية على الجانب الإبداعي الأدبي، وهذا ما أحدث شرخا في فهمنا للحداثة باعتبارها فعل ثورة وتمرد ورفض وتغيير, فهي "موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها, فهي ليست أشكالا يقتبسها الإنسان أو زيّا يتزين به, لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء , هذا الماوراء هو ما نسميه بالعقلية , فإما أن تكون ذا عقلية حديثة أو لا تكون بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر"[3].

ارتبطت الحداثة الكتابية وبشكل وثيق بنفي وإلغاء وتجاوز كل ما هو قبلي ومسبق وجاهز وثابت, فأدب الحداثة "هو أدب اللاسلطة؛ أدب رفض السلطة، وهو في دوره هذا يصبح أيضا الثقافة السائدة إلى حد بعيد يتحول الخارجي إلى شخصية، والتي تحتل المركز ضمن المجال الثقافي, وتنتقل الكتابة الخارجية من الهامش لتصبح الثقافة الأكثر مركزية وانتشارا"[4].

فالحداثة فعل تجاوز وتخطٍ للثابت والمقعد والنموذج, إنها اختراق لكل ما هو تراثي وقديم في عملية تتراوح بين القبول والإقصاء, إنها "عملية خلق للتعددية؛ حيث كل لبس هو تشابك بين أكثر من واحد

1- كمال أبو ديب, الحداثة, السلطة, النص, مجلة فصول,مصر، ع.20, 1984, ص.39.

2- أدونيس, زمن الشعر, ص.ص.11-12.

3- يوسف الخال, الحداثة في الشعر, دار الطليعة, للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 1978, ص.16.

4- كمال أبو ديب, الحداثة والسلطة, النص, مجلة فصول, ع: 1984, ص.41.

لأن الواحد لا يمكن أن يكون ملتبسا, لأن اللبس هو تجسيد التعددية وآلية خلق لها في آن واحد, ومن التعددية تنشأ الطبيعة الاحتمالية, وهكذا تبدو الحداثة مرتبطة جذريا بالتعددية والاحتمالية"[1].

لا يمكننا دراسة قصيدة النثر وما وصلت إليه من خرق وتجاوز للنموذج والمسبق والثابت إلا ضمن تلازمها مع رؤيا الحداثة, وما تدعو إليه من قطيعة وتخطي ورفض وثورة وتغيير, فقصيدة النثر استكملت ما أثارته الحداثة من صراع وما ولدته من أزمات وإشكاليات على مستوى التنظير والإبداع والنقد في الثقافة الإبداعية العربية المعاصرة.

5-4- قصيدة النثر وتماهي الأجناس الأدبية:

إن السؤال المحوري الذي أثارته قصيدة النثر هذا التآلف اللامألوف بين الشعر والنثر، وهذا ما لم تتقبله الذائقة العربية, فموقف النقاد المعاصرين من قصيدة النثر قد " انسجم –في أغلبه– مع موقف الشعراء من حيث رفضها, ليس كظاهرة فنية وجمالية فحسب بل من حيث المصطلح أو التسمية الكائنة في الإضافة بين الشعر والنثر عبر التركيب بين (قصيدة+ نثر) أو من حيث خلوها من الوزن"[2].

لقد شكلت قصيدة النثر الإشكالية الأساسية التي بني عليها النقد أغلب إشكالياته هي المفارقة القائمة بين الشعر والنثر, إن قصيدة النثر هي قدرة المبدع على إقامة هذا التضايف الفني الإبداعي بين النثر والشعر, وفي هذا التعاقد والتعالق بين الشعر والنثر يتجلى مفهوم التجاوز في رؤيا الكتابة التي قامت قديما على أساس التفريق بين الشعر والنثر, الذي يصل أحيانا إلى التضاد "لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضا على الصرامة والقيد.. إنها الرفض.. تهدم وتنسف.. كل ما فيها يخضع لهذا النظام؛ الغلاف, القناع, الغل, انتفاضة فنية ووجدانية معا.. الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم لجهة أخرى.. تتفجر دينامكية قصيدة النثر الخاصة"[3].

هكذا جسدت قصيدة النثر هذا التقابل والتضاد والتحالف بين الشعر والنثر, حيث تتحول قصيدة النثر إلى فضاء جامع لتمفصل هذه الثنائية الضدية (شعر/ نثر) " مصطلح قصيدة نثر, نفسه يشير إلى

1- المرجع نفسه، ص.39.

2- عبد الناصر هلال, قصيدة النثر العربية, ص.174.

3- ينظر: أنسي الحاج, لن, دار الجديد, بيروت, ط, 1994, ص.19.

هذه الثنائية إذ إن من يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية والأسلوبية , ومن يكتب قصيدة يرمي إلى خلق شكل منتظم, مغلق على نفسه ومنفصل عن الزمان"[1].

ولعل السؤال المطروح كيف يمكننا الحكم على هذا الجنس الأدبي الجديد , وكيف يمكننا التعاطي معه؟ و "هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ النثر محلول ومرخي, متفرق ومبسوط كالكف, وليس شد أطرافه إلا من باب التفنن ضمنه, طبيعة النثر مرسلة وأهدافه إخبارية, إنه ذو هدف زمني, وطبيعة القصيدة شيء ضد, القصيدة عالم مغلق, مكتف بنفسه.. النثر سرد والشعر توتر, والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير.. النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشر, والتوسع والاستطراد, والشرح والدوران.. ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة إلى الإقناع.. فالقصيدة العالم المستقل الكامل المكتفي بنفسه, هي الصعبة البناء على تراب القصيدة, وهو.. المنفتح والمرسل"[2], يبدو أن أنسي الحاج في تعداده لخصائص كل جنس (شعر/ نثر) لم يبحث عن إيجاد مسوغ لهذا التظافر والتعالق النثري/ الشعري, وتنافي الملامح الفارقة بين الشعر والنثر.

لقد ولدت قصيدة النثر كتابة شعرية جديدة مزجت بين الشعر والنثر أو بالمفهوم القديم بين الشعري واللاشعري "إن اختلاط الحدود بين الشعري وغير الشعري في النص, أصبح عرضا من أعراض الكتابة , الشعر لا يوجد خارج الممارسة النصية؛ مما يتعرف على سماته هي التعقيدات التي تناهض السكن في البيت الحر تتحول إلى عقال, يكف به الشعر أن يكون بلا شبيه, نسف الحدود أو اختلاطها بحث له الاختيار والمخاطرة و أيضا مغامرة بناء سطح أملس تنسجه متاهة الكتابة "[3].

5-5- قصيدة النثر وتعالق المختلف:

تسعى الرؤيا الحداثية إلى إلغاء التصور التقليدي الذي ينبني أساسا على التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر وبالتالي الحفاظ على المسافة القائمة بين الأنواع الأدبية, إن النظرية الشعرية الحداثية لا تنظر إلى الكتابة الشعرية من منطلق الحدود الصارمة بين الشعر والنثر أو انطلاقا من رؤيا تقليدية تخضع للسلطة العروضية التي تحتفي بالوزن والقافية, ولا يمكن أن تتجسد هذه الرؤيا الحداثية لهذا التماهي والتعالق بين الشعري والنثري إلا في "إطار استيعاب أنماط كثيرة ضمن مفهوم الشعر والشعرية رغم أنها لا تقوم على

1- سوزان برنار, قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا, تر. زهير مجيد, مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1996, ص.157.
2- أنسي الحاج, لن, ص.ص.9-10.
3- محمد بنيس , محو الكتابة, ص.22.

نظرية عروضية تقليدية, وبين أبرز هذه الأنماط ما نسميه الآن قصيدة النثر"[1] , قصيدة النثر هذا النمط الكتابي الذي جمع بين المتضاد والمختلف واستطاع أن يؤسس لرؤيا كتابية جديدة "إن قصيدة النثر تجاوزت مسلك الشعر المنثور لما لهذا الأخير من ملامح فارقة بين الشعر والنثر ولذلك أوقعت لدى المتلقي ضمن هاجس تبرير مقولات التداخل بوصفها جنسا داخل الجنس الشعري أو كونها نتاج صياغة لسانية متداخلة"[2].

ولكن النقاد العرب لم يتمكنوا من الفصل في مسألة التأصيل والتأسيس والتنظير لقصيدة النثر, ولعل السؤال الملح والمؤرق في المدونة النقدية العربية المعاصرة هو : هل يمكن أن يخرج من النثر شعر وتولد من عمقه قصيدة؟ و"مثل هذا القصد تفرع بين حقلين أحدهما يتوسل بالمقايسة في التمثيل بالمماثلة بين شعرية الموروث النثري وقصيدة النثر، بعيدا عن ما أفرزته البلاغة من محددات التدافع بين الشعر والنثر على أساس الوزن والقافية أو ما يرافقها من الأسس الفارقة, وحقل آخر انقطع عن هذا المأخذ كي يتاخم تصوره إلى جهة تلك الوحدة الأجناسية التي برّر وجودها التنظير الغربي في ما يسمى بقصيدة النثر, ومن ثم كان النثر وهو يحاذي الشعر ليمارس فعل التقصيد اتجاه ملمح البنائية المعقودة, فيؤدي من خلالها حداثة الكتابة الشعرية, وبالتالي يتأتى له منها تشاكل المحلول النثري بالممعقود الشعري"[3].

حاول النقد العربي المعاصر صياغة رؤيا تأسيسة تبرر هذا التعالق والتماهي الشعري النثري في نوع كتابي جديد, يفتقد للتأصيل والمرجعية التراثية الواضحة , فقصيدة النثر العربية حاولت أن تخلق مبرر وجودها وأحقية كينونتها فنيا, ولكنها بقيت القصيدة الإشكال والمأزق إبداعا ونقدا.

حاولت قصيدة النثر تجسيد التجاوز والتجاوب والتعالق المتضاد, بحثا عن كتابة شعرية جديدة تمثل اللاسلطة وتتجاوز التراث، والقاعدة والمقايسة والمعايير المحددة والفاصلة بين الأنواع الأدبية, فأن تكتب قصيدة النثر عليك أن تدخل ضمن أفق حداثي يؤمن بخلخلة المفاهيم ورجرجة الحدود, وتماهي الأضداد ففضاء كتابة قصيدة النثر "يتميز بالتضمين وتلاقي الأضداد والتلميح. بالتضمين تكتسب القصيدة الجدة والطرافة, وتعالج القضايا في ضوء تعقيداتها الحقيقية وبتلاقي الأضداد, تكتسب القصيدة التوتر والزخم

1- كمال أبو ديب, في الشعرية , ص.90.

2- محمد العباس, ضد الذاكرة, شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 2000, ص.ص.65-66.

3- ناصر إسطنبول, تداخل الأنواع الأدبية, الشعر العربي المعاصر, أنموذجا, مخطوط دكتوراه, جامعة وهران, الجزائر، 2005-2006, ص. 156.

وترتفع من مساق الكلام العادي, وبالتلميح تكتسب القصيدة الضبابية والسرية اللتين تثيران في القارئ حب الاستطلاع والتشوق والتحدي والمغامرة في المجهول"[1].

حاولت قصيدة النثر تحقيق أو تجسيد التحول الفعلي في مسار الكتابة العربية الإبداعية فهي تشكل هذا " التنوع التعبيري على فكرة التحول من الخارج إلى الداخل, أو من العام إلى الخاص وهذا يعني في ضوء النظرية المدرسية التحول من النفعية إلى الجمالية, ويعني- قبل هذا- من الناحية الحضارية التحول من سلطة المجتمع إلى حرية الفرد"[2], ولعل هذا التحول هو الذي أفرز هذا الاختلاف النقدي في طبيعة التعامل مع قصيدة النثر التي عملت على خلخلة المفاهيم الثابتة والمتواضع عليها؛ حيث تجاوزت تعريف الشعر والنثر وشكلت تصورا جديدا للكتابة الإبداعية بعيدا عن القاعدة الجاهزة والرؤية القبلية المنطقية, العقلية الواضحة, وكسرت أفق توقع المتلقي, مولدة مأزق الكتابة والنقد والتلقي, إنها كتابة التجاوز والاختلاف والتباين مع الشك في مقابل الكتابة القديمة التي شكلت- من وجهة نظر الحداثيين- كتابة اليقينيات والمتواضع والمعيار, فقصيدة النثر ألغت الحدود بين الشعري والنثري, ذلك أن "اختلاط الحدود بين الشعري وغير الشعري في النص أصبح عرضا من أعراض الكتابة الشعر لا يوجد خارج الممارسة النصية مما يتعرف على سماته ومآله, من التعقيدات التي تناهض السكن في البيت الحر, تتحول إلى عقال يكف به الشعر أن يكون بلا شبيه , نسف الحدود واختلاطها بحث له الاختيار والمخاطرة وأيضا مغامرة بناء سطح أملس تنسجه متاهة الكتابة"[3].

تمكنت قصيدة النثر من تجاوز الرؤيا الضدية (شعر/ نثر) لتتحول إلى "كتلة لا زمنية وعالم من العلاقات, حيث تبدو هذه الثنائية أو قطبية القصيدة في ظهورها منذ البدء وهي تستخدم النثر بوصفه عنصرا فوضيا خاما وتصبه في شكل قصيدة, وتفرض عليها تنظيما فنيا يجعل منها وحدة موحدة جدا ومعقدة جدا في آن واحد, وهي تبدو ثانيا في بناء الجملة الانسيابية الموسيقية, والجملة المتقطعة الحيوية, وسنجده الآن على صعيد التنظيم في قصيدة؛ حينما نرى شرخا يحدث على مستوى مفهوم الزمن ,

1- يوسف الخال, مفهوم القصيدة, شعر, مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة شعر, بيروت, السنة السابعة, 1963, مج:25-28, ص. 83.

2- عبد الله العشي, نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين, مخطوط دكتوراه, جامعة وهران, الجزائر, 1991-1992, ص.297.

3- محمد بنيس, كتابة المحو, ص. 22.

ويفصل القصائد التي تشل المد الزمني بـ"أشكال صارمة والقصائد التي تتحرر من الحقبة الزمنة ب "تمرد على الأصناف الزمنية المنطقية"[1], فقصيدة النثر تتجاوز التصنيف المنطقي الصارم للأنواع الأدبية , وتؤسس لفعل كتابة حداثية جديدة تعلن عن بيان إبداع مختلف عن الرؤيا القديمة مؤسس لتصور إبداعي جديد.

جسدت قصيدة النثر فعل الكتابة المطلقة , حيث تتظافر مختلف الأجناس النثرية والتقنيات الحكائية والسردية القصصية مع الرؤيا الشعرية مشكّلة كتابة حداثية تكرس التعدد والاختلاف والتعالق والتناص ومن "المهم أن نعرف قصيدة النثر كـ"قصيدة" بالنسبة إلى الأنواع الأخرى من النثر.. فقد تم خلط قصيدة النثر بالأنواع الموجزة للرواية(الحكاية, الأقصوصة والقصة القصيرة).. إن قصيدة النثر ليست وصفية بالضرورة وعلى الدوام: إنها وعلى العكس تستخدم في أغلب الأحيان عناصر حكائية"[2], ولعل هذا التعدد والتماهي الذي يشبه في كثير من الأحيان الفوضى اللغوية والفكرية والتصويرية الفنية, نتيجة لهذا التعالق والتجاوز والتخطي, فهذا التداخل الشكلي والتوزيع المتنافر تبدو معه " القصيدة في بعض الأحيان أشبه ما تكون بمجموعة من العبرات والجمل المفككة المستقلة الواقفة ذاتها في الفراغ، ولكن يكون هناك رباط وثيق خفي يضم شتات هذه الأجزاء المتنافرة في كيان شديدة التماسك"[3].

تمكنت قصيدة النثر من اختراق التعاريف الأجناسية, وتجاوز حدود الأنواع الأدبية, أثارت الجدل والتساؤل والإشكال, ووضعت النقد الادبي العربي المعاصر في مأزق التعريف والتحديد والتصنيف والحكم وهذا ما جعل يوسف اليوسفي يقرر قائلا: "وبما أن أحدا لا يملك أن يبرهن بمنهج منطقي على أن معيار القيمة كلي, أو صالح للاستعمال بشكل شمولي أو ديمومي فإن من الواجب الإفساح في المجال كي تسهم الذائقة إسهاما في إصدار حكم القيمة, ولكن دون أن نجعل منها أساس النقد الأدبي أو جذره الوحيد, ويبدو أنه هذا من الوساطة بين الذوق والمعيار, أو بين الانطباع والتعليل, أي بين الوجدان والذهن اللذين يتنازعان السلطة على النص الأدبي فمن جهة لا محيد عن القول بنسبية المعيار, مادام ليس ثمة من معيار واحد يقبله الجميع .. الشعر الجيد لا يكون له وجود أصلي إلا حيثما كانت اللغة الاستثنائية.. ولكن ما

1- ينظر: سوزان برنار, قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا, ص. 156.

2- ينظر: سوزان برنار, قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا, ص. 152.

3- زيد علي عشري, عن بناء القصيدة العربية الحديثة, ص. 31.

هو معيار هذا الصنف من أصناف اللغة؟.. ومن ذا الذي سوف يقرر أن هذه اللغة استحالت إلى صفاء خالص, وأن لغة أخرى لم تحقق هذه الاستحالة نفسها؟"[1].

قصيدة النثر تجسيد للكتابة الإبداعية ضمن الرؤيا الحداثية التي تمارس فعل إلغاء الحدود ونفي القواعد وتخطي النموذج, لقد استطاعت أن تخرج الكتابة من حد الثنائية الضدية (شعر/ نثر), "فالشعر هو دائما مغاير للنثر لكن هذا الفرق ليس في الجوهر وإنما في الكم.. إذ هو فرق لا يمس وحدة اللغة التي هي عقيدة كلاسيكية.. حينئذ يغدو كل شعر مجرد معادلة تزينية تلميحية مشحونة, لنثر مجمل يرقد بالجوهر وبالقوة في أية طريقة من طرق التعبير.. إن اقتصاد اللغة.. نثرا وشعرا ذو طابع علائقي خدمة لمصلحة العلاقات, فليس هناك لفظ يستمد الكثافة من نفسه, بل هو يقتصر على الإشارة لشيء ما , ويكون على الأصح طريقا ممهدا لعلاقة ما بدلا من أن يغوص اللفظ في حقيقة داخلية جوهرية بالنسبة لشكله"[2].

لقد استطاعت قصيدة النثر أن تخلق لذاتها شعرية جديدة , حيادية تتجاوز الشعر والنثر والتصنيفات والتقعيدات القبلية , إنها شعرية حداثية تجعل من الكتابة خطابا مطلقا تتعالق في تشكيله كل الخصائص والتقنيات والرؤى الجمالية المختلفة والمتنافرة حينا والمتناغمة آخر, في انسجام علائقي فني شعري ساحر تارة وفوضوي عبثي أخرى, تدفع القارئ إلى استهجانه أولا والإعجاب به ثانيا, والغوص إلى شعريته المغرية والغامضة والمريبة ثالثا.

سعى الشعر الجديد إلى تجسيد الرؤيا الحداثية حين "تخلى عن ضوابط البيت و تقلبات الشكل واستفزاز العواطف والانخراط في أن يكون غامضا مترددا لا منطقيا , دون أن يميل إلى التجميل أو التصعيد بحثا عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم, وتجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم.. ولحاجته إلى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ والمرتبط بالمدهش والغريب عند التخوم الفاصلة بين الشعر والنثر"[3], وعليه فقد استطاعت قصيدة النثر تحقيق فعل التجاوز, بتجاوزها لثنائية (شعر/ نثر), فتلاشت الحدود

1- ينظر: يوسف سامي اليوسف, القيمة والمعيار, مساهمة في نظرية الشعر، دار كنفاني للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.1، 2000 الصفحات: 47-48-49.

2- ينظر: رولان بارت, الدرجة الصفر للكتابة, تر. محمد برادة, الشركة المغربية للناشرين المتحدين, الرباط, المغرب, ط3, 1985, الصفحات 60-61-62.

3- ر.م ألبيريس, الاتجاهات الأدبية الحديثة, تر. جورج طرابيشي, منشورات عويدات , بيروت, باريس, ط.3, 1980, ص. 131-132.

وانتفت الفوارق وتماهت الأنواع وتحول مسار الكتابة بحيث" لا تكتب الكتابة عن شيء بل تنكتب مع شيء ليست صورته بل أثره في انفلات الحدود بين الداخل والخارج, بين الأدب والفكر, بين الشعر والنثر, بين السواد والبياض, تبحث الكتابة مقامها , إنها شفيع التجربة التي تنتهي لتبدأ"[1].

تمكنت الحداثة من أن ترسم وتؤسس لاتجاه نقدي وإبداعي شكل ردة فعل قوية وعنيفة في مقابل الاتجاه النقدي والإبداعي القديم, فـ"الكتابة الجديدة التي يقترحها أدونيس لا تقتصر على الدعوة إلى الثورة على النمط الشعري الكلاسيكي (الشعر العمودي والشعر الحر) وكسر القيود التي تكبله وحسب, بل تتجاوز ذلك إلى كسر الحدود –إطلاقا- بين جميع أنواع الكتابة شعرا ونثرا ورواية وقصة قصيرة, وبذلك تصبح القصيدة شبكية البناء يشد نسيجها المرن إلى اتجاهات متعددة وتسهل فجواتها الشبكية عبور المحاور , بحيث يضيف كل محور خيوطه الجديدة التي توسع رقعة النسيج الشبكي وتغذيه بأصوات المحاور المتناوية دخولا وخروجا"[2].

5-6- قصيدة النثر كتابة التعدد وتلاشي الحدود:

قصيدة النثر نتاج شعري إبداعي مفاجئ وغامض ومدهش, تجاوز المتعارف عليه بلغة وتشكيلات ورؤيا, إنها ظاهرة لغوية حداثية تنبني على "إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة, بحيث أنها تثير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات، ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت؛ أي النظم. هو محدد باعتباره شكلا لا غير, ولعل التعريف القائل أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى لم يكن إلا تعبيرا متطرفا عن الفصل نوعيا بين الشعر والنثر.. حيث نوحد بين الشعر والعروض الخليلي, لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر, بل لبحث الشعر الجديد كله"[3], يحاول أدونيس من خلال هذا الشاهد أن يجعل من القصيدة الجديدة تجسيدا لمفهوم الكلية* "التي تتأبى التحديد وتتلافى الانغلاق المنتهي وتؤدي فعل التعدي كونها فضاء بنيويا يتجاوز الشعرية الكلاسيكة"[4].

1- محمد بنيس, كتابة المحو, ص. 14.

2- أسمية درويش, مسار التحولات, قراءة في شعر أدونيس, دار الآداب, بيروت, ط1, 1992, ص. 118.

3- أدونيس, مقدمة للشعر العربي, ص. 113.

* الكلي والكوني ينزع إلى تصور مثالي لدى هيغل بوصف العلاقة الجوهرية و الضرورية الباطنية, للإطلاع أكثر ينظر: إبراهيم زكريا, هيغل أو المثالية المطلقة, دار مصر للطباعة , القاهرة, ص.ص. 251-253.

4- ناصر إسطنبول, تداخل الأنواع الأدبية, الشعر العربي المعاصر, ص. 133.

وجد النقد العربي المعاصر إشكالية في تعامله مع قصيدة النثر التي تمثل القصيدة أو الكتابة الجديدة ذلك أنها تنفلت من أغلب المعايير النقدية الكلاسيكية وتؤسس لنظام كتابي جديد, غامض ومتداخل وملتبس مستعصي على القارئ والناقد, ولذلك حرص أدونيس "على ضرورة التعامل مع القصيدة الجديدة كنص, وهنا نلفيه يتبع خطوات رولان بارت النظرية فهو ينتقل من مقولة الأدب إلى مقولة الكتابة ومن مقولة الكتابة غلى مقولة النص, ذلك أن من خصائص الشعرية الحداثية وشعرية أدونيس عدم التمسك بالقانون الكلاسيكي للأجناس الأدبية والدعوة إلى تجاوز طرح أرسطو ومبادئ الكلاسيكية القديمة والجديدة التي لا تقبل الفصل أو التهجين بين الأجناس المختلفة للأدب"[1].

قصيدة النثر هي كتابة التعدد والاختلاف والتباين ولأنها تجلٍ من تجليات الحداثة وتمظهر واضح لكل ما كرسه الفكر الحداثي؛ فنقاد الحداثة يتصورون أن "هناك شكل واحد في القصائد القديمة كلها, بينما لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص, نثرا أو وزنا أو نثرا في آن واحد فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة وعلاقات هذه الأجزاء ببعضها البعض وائتلافها فيما بينها ووحدتها"[2], وهذا ما يؤكد أن هناك مأزق حقيقي في طبيعة العلاقة القائمة بين قصيدة النثر والتراث العربي, والواضح أنها "لم تكن – قصيدة النثر– حلا، لازمة الكتابة أو الإبداع لم تكن "الرسالة" التي حملت الأجوبة إلى جانب قصيدة الوزن, وبوصفها كذلك, كانت على العكس مبعثا لإشكالات جديدة"[3].

ولذلك وجد شاعر قصيدة النثر إشكالية في كيفية التعامل مع التراث, رغم أن رواد الحداثة يرون بأن "القول بأن شاعر قصيدة النثر منفصل عن التراث أو أقلّ ارتباطا به من شاعر قصيدة الوزن, قول لا يثير شعريا إلا السخرية, ذلك أنه قول باطل لا يمت إلى الإبداع الشعري والى معنى التراث الشعري بأية صلة"[4]. ولكن كيف نفسر تجاوز قصيدة النثر للرؤيا النقدية والإبداعية العربية القديمة وتكريسها لمفاهيم الحداثة بداية بالقطيعة وصولا للتمرّد والثورة والخرق والتجاوز.

1- أحمد يوسف, القراءة النسقية, في ضوء المقاربات البنيوية للشعر العربي الحداثي, مخطوط دكتوراه, جامعة وهران، الجزائر، ص. 336.

2- أدونيس, زمن الشعر, دار العودة, بيروت,ط2, 1978, ص. 39-40.

3- أدونيس, موسيقى الحوت الأزرق, (الهوية الكتابة العنف), ص. 123.

4- المصدر نفسه، ص. 23.

خَاتِمَـــة

خاتمـــــة

خاتمة:

سعى البحث حثيثا لرصد إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر، محاولا مقاربة وتتبع مظاهر التحول والإبدال في المدونة النقدية العربية المعاصرة، وقد توصلنا إلى بعض النقاط التي اعتبرناها نتائج لهذا البحث وهي:

- اهتم النقد العربي المعاصر بمفهوم الكتابة وربطها بالشعرية، محاولا الفصل بين الشعرية العربية القديمة القائمة على المفارقة، في مقابل الشعرية العربية الحداثية المنبنية على رؤيا المفارقة القائمة أساسا على التمازج والانصهار بين المؤتلف والمختلف.
- بلاغة المعيار والتنميط تفارق بلاغة التجاوز والتخطي، حيث تحول الشعري ضمن رؤيا المعيار إلى لاشعري في شعرية التجاوز والتخطي.
- ثمة نظامان معرفيان مختلفان ومغايران لا يمكن قراءة أحدهما بالآخر من حيث أن النظام العقلي المنطقي التقعيدي أفرز وولّد شعرية المعيار/ الثبات، أما نظام التجاوز والتغيير والتحول فقد أفرز شعرية التجاوز. ورغم أن كلا النظامين يشكّل الشعرية العربية، وما يؤكد وجود شعريات مختلفة داخل الشعرية العربية؛ ولهذا لا بدّ من تجاوز الفكر الذي ينبني على اعتبار أن كل خطاب من حيث هو كذلك يخضع للنسق الثقافي والنظام المعرفي الذي أفرزه. فشعرية المفارقة ما هي إلا امتداد مختلف مؤتلف لشعرية المقاربة.
- شكّل عمود الشعر سلطة فعلية وقاعدة صارمة تحاكم المبدع وتحدد انتماءه إلى الشعرية العربية من عدمه انطلاقا من محاكاته وتقليده للنموذج، أو ابتعاده عنه وتجاوزه، فيكون في الحالة الأولى ضمن دائرة الشعرية وفي الثانية خارجا عنها.
- تحولت القواعد والمعايير المستوحاة من النموذج المثالي (الشعر الجاهلي) إلى أصول تحكم الإبداع وتحاكمه حيث يستحيل الخروج عنها أو تجاوزها؛ لأنها وفي جانبها الآخر تمثل الذائقة الشعرية الجماعية، فكرّست رؤيا الثبات وبسطت قواعد ومقاييس الشعرية وفق قاعدة التقليد والإتباع، فكان كل خروج عن المعيار يقصي الكتابة من دائرة الشعر.

خاتمـــــة

- شكل النص القرآني زحزحة فعلية لمركزية النص الشعري ونموذجيته، ذلك أن دهشة العرب الأولى إزاء القرآن كانت لغوية، فافتتنوا بلغته جماليا وفنيا، فكانت لغته هي المفتاح المباشر لدخول عالم النص القرآني حيث شكل النموذج البلاغي المتعالي.
- تبدأ الكتابة فعاليتها انطلاقا من التحول المستمر عبر حركات التجديد، فمع كل حركة تحاول الكتابة أن تخلق أفقا جديدا تتشكل فيه، دون الرجوع إلى ما هو سابق جاهز يحمل رؤيا الثبات والجمود، والكتابة بمفهومها الحداثي لا تتشكل إلا ضمن أفقها التجاوزي.
- الكتابة الحداثية تجسيد للثورة الفعلية على كل ما هو مباشر واضح وسطحي، وهذا لا يعني أن يكون النص الحداثي مفرغا من كل ما هو تراثي؛ لأن ذلك قتل وبتر وقطع لسيرورته الطبيعية.
- ارتبط مفهوم الحداثة بالقطيعة والتجاوز والخلخلة والمفاجأة ورفض التراث الجامد.
- اهتم النقاد المعاصرون بالتراث العربي وقرؤوه قراءة متميزة سعت إلى تحديد الثابت والمتحول، وانطلاقا من هذا التأسيس حاولوا رسم أفق آخر يعطي الكتابة بعدا شعريا وفنيا ورؤيا مغايرة يتوافق وطبيعة التجربة الإبداعية المعاصرة.
- أخذ المشروع النقدي التأسيسي أو ربما التخميني يستحوذ على اهتمام القارئ المتخصص لما فيه من خرق وتجاوز لبعض المفاهيم التراثية، ومحاولة البناء انطلاقا مما هو ثابت ومتحول، خاصة أن الكتابة عند النقاد المعاصرين أخذت منحى آخر؛ باعتبارها طريقة في الحياة وصيغة في الوجود وعطاء آخر يضمن الديمومة.
- الكتابة من منظور النقد العربي المعاصر ثورة رفض وتحرر من كل القيود التي تحد انطلاق الإنسان والإبداع إلى آفاق وعوالم كانت محظورة قبلا، وحتى الغيبية الميتافيزيقية، فالكاتب من منظور النقاد المعاصرين مؤسس لعوالم وحقائق جديدة، هاتك للأستار وأسرار الجمال في عوالمه الخفية، وفي بحثه عن المجهول وسفره في عوالم اللغة التي تحمل سر الوجود الدائم.
- إن المتتبع للمشروع النقدي العربي المعاصر يستقرئ من خلال كتابة رواده وعيا فكريا فلسفيا، ورؤيا نقدية شمولية تشكل منعرجا في مسار المدونة النقدية العربية، ووفق هذا التصور يجد القارئ نفسه مذبذبا بين مجموعة من المفاهيم التي تحتاج إلى رؤيا واضحة ودقيقة، ذلك أن الغموض والهلامية وحتى الإبهام أحيانا قد شكّل سمة مميّزة لبعض الكتابات النقدية المعاصرة.

خاتمـــــة

- الكتابة هي ردة فعل على رفض المبدع لهذا الواقع المفروض، ولذلك يحاول أن يشكل عالما بديلا يؤسس من خلاله للكتابة الخلاص، فهو بحث دائم عن نمط كتابي مغاير يمكنه من خلاله وعبر مستوياته تحقيق كينونته واستمراريته.
- الكتابة المعاصرة هي كتابة إنتاج الأسئلة، وبالتالي هي تجريب دائم من أجل الهدم والبناء من أجل التجاوز والتخطي.
- الرؤيا الشعرية المعاصرة هي تشويش لنظام العالم الظاهر وتشويش للكلمة في نظامها، ومن هنا يحدث التغيير في المعنى والصورة والدلالة، ولا يعود الوجود عند الشاعر معقولا؛ وإنما يتحول إلى ركام من الرموز وفضاء فسيح للخيال، فيصبح الشعر تحولا وتغييرا وصعودا دائمين في مدارات الغيب والمجهول، بحثا عن نقطة الاتحاد بين الإنسان والوجود وبين الأنا والمطلق بحركة أغنى وأعمق وأشمل.
- تمكّن الشاعر المعاصر من تجاوز العقل والمنطق بفعل الخيال والحلم والرؤيا، ليلج إلى ما وراء الواقع حيث الغيب والسر والحقيقة والمعنى.
- الشاعر الحداثي لا يتعامل مع الواقع نفسه دائما، وإنما يجنح إلى التعامل مع القوانين الكلية المتحكمة فيه، فقد اقترن الأدب الحداثي بالرفض والتمرّد والجنون الخلاق، فالتحقت كتاباته بالأسطورة على طريقتها الجديدة وشطحات الصوفية، وغذابات الفلاسفة، محاولة زعزعة ثوابت الإبداع الفني.
- تغييب الواقع هو السمة الغالبة على النتاج الإبداعي الحداثي، وهذا ما انعكس غموضا على مستوى الصورة، فالنص الحداثي فوضوي متمرد على ما هو واقعي، حيث أنه لا يمثل الحدث الواقعي ولا يحاكيه، وإنما يحاول نسج وجود مواز أكثر غنى وثراء وتعقيدا من نظيره الواقعي، وكأن النص الحداثي يحاول أن ينقل تفاعل الذات بالعالم الخارجي إلى حد انصهار كل منهما في الآخر حد التماهي.
- إن دعوة الشاعر الحداثي إلى التجريد وحلم كتابة المطلق لم تتولد من فراغ، بل كانت نتيجة لقراءاته واطلاعه على ما أنتجه الرمزيون والسورياليون في فرنسا، فهو منفتح على الآخر في بحثه عن الغائب المطلق. وهذا يبرر ويوضح طبيعة الحداثة العربية التي لا يمكن فهمها إلا ضمن شروط الحداثة الغربية.
- ترتكز اللغة لدى الشاعر المعاصر الحداثي على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها، وهذا ما جعلها تتميز بكثرة وتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد، وهذا ما يؤدي إلى الكثافة في التخييل والتشتت

خاتمـــــة

في النسيج النصي حيث تصبح درجة التوتر بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية عالية مما يفضي إلى تواري التجربة المعبر عنها وغموضها.

- القصيدة الحداثية فكرية ثقافية أكثر منها درامية تراجيدية، هي من كد الذهن لا من وحي الإلهام.
- خاصية التجريد التي اتسم بها الأسلوب الحداثي في الشعر العربي لم تكن صفة طارئة على أسلوبه أو ملمحا هامشيا ولا سمة مؤقتة للفن الشعري، بل خلاصة رؤيا للشعر واستراتيجية في الحياة محاولة تجسيد حلم الكتابة المطلق.
- تحمل الكتابة الحداثية همّ الكشف وإعادة التشكيل، والشاعر في محاولة الكشف عن عالمه وإعادة بنائه يستعمل لغة تنبثق عنها حشود هائلة من الصور، تتوالد نوانية، تنساب مستعيرة رؤيا الحلم والجنون والخيال والنبوءة.
- الخالق فنيا يمتلك قدرة هائلة تمكنه من تفجير طاقات اللغة الكامنة في اللاوعي، فهو يخلق عن طريق اللغة بينما الكاشف يحاول عكس العلاقة بين الأشياء واللغة بالعود إلى الأشياء في ذاتها، واختبارها بصورة مباشرة دون حاجة إلى وساطة اللغة، فهو يتجاوز اللغة أو ربما يحاول أن يتجاوز اللغة.
- الحقيقة الشعرية في حالتها الهلامية والزئبقية وفي حركتها اللامتناهية رافضة الثبات والسكون والانحباس في قوالب عقلية متمردة على كل مقولات العقل والثبات التي من شأنها أن تفيد كينونتها اللامتناهية القاصرة على إنجاز ذاتها دوما.
- الكشف عن الحقيقة الشعرية أو اللامرئي أو اللامحدود لا يخضع إلى النظرة الحسية أو المفاهيم العقلية؛ وإنما هو تجاوز للواقع وتحويل لنظامه، لتظل في تجدد مستمر بفعل حركية التحول والتغيير المستمرين، فالحقيقة الشعرية لا يمتلكها المبدع بالنقل أو التعليم.
- انبنى النظام النقدي في المدونة المعاصرة على رؤيا ونظام الثنائيات الضدية (التجاوز/ الثبات) و(الاختلاف/ الائتلاف) و(التخطي/ التقليد والمسايرة)، ولعل التأثيرات والأزمات التي مرت بها البلدان العربية في الستين عاما الماضية من تبدلات في الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية أثّر على المشهد الإبداعي عامة ورؤيا الكتابة خاصة، مكرسا المفاهيم الحداثية خاصة مفاهيم التمرد والثورة والخرق والتجاوز والتخطي.

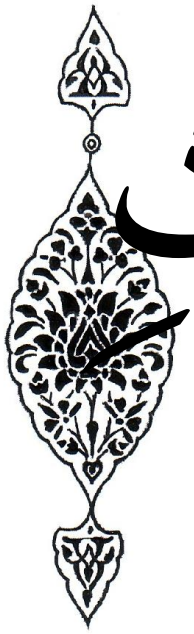
خاتمـــــة

- انبنى الوعي الكتابي العربي المعاصر منشدّا بين ثنائية الرفض والتأييد لمفهوم التجاوز والتخطي، فقد شكّلت هذه المفاهيم محور القضايا النقدية، فهي ثورة فعلية في طبيعة التعامل مع النصوص الإبداعية في كيفية تناول ومقاربة القضايا النقدية خاصة أنه على الرغم من طغيان المفاهيم والمصطلحات العربية الحداثية على المنظومة النقدية العربية المعاصرة إلا أن سلطة الموروث النقدي لا تزال كامنة في النصوص النقدية المعاصرة ماثلة تارة ومندسة أخرى.
- وجد النقد العربي المعاصر صعوبة في التأسيس للتحول الفني الشعري، فظهور قصيدة النثر وضع النقد العربي المعاصر في أزمة تأسيس وتأصيل وإقناع، خاصة أن الرؤيا الشعرية العربية المعاصرة ورغم تبنيها لمفاهيم التجاوز والمغايرة والتخطي إلا أن الرؤيا الشعرية القديمة بقيت قابعة داخل الذائقة الجمالية الجماعية، مندسة في تلاوين الخطاب النقدي المعاصر.
- وجد المتلقي والذوق العربي بما يحمله من تراكم مفهوماتي صعوبة في تقبل قصيدة النثر باعتبارها تجسيدا للشعرية الحداثية، فهي تمثل هذا التمازج الشعري النثري المؤتلف والمنسجم والموحد، فقد تجاوزت الحدود النوعية ملغية الفرق بين الشعر والنثر، في ثورتها على قوانين وقواعد ومعايير النقد العربي القديم، اعتقادا بأن كل ما جاء فيه يتسم بالجمود والثبات.
- يبدو التعالق بين قصيدة النثر وتحولات الكتابة والحداثة الشعرية واضح جلي مع بداية الكتابات التنظيرية لدعاة الحداثة مع مجلة شعر في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، والتي أسست البيانات الأولية لما تم التواضع عليه بـ"قصيدة النثر".
- حاولت شعرية الحداثة الانفلات من منطق الكتابة الشعرية القديمة الجاهز والثابت والدخول إلى عالم التجربة الفنية التي تندفع إلى الداخل الجواني فتتلون بغموضه التراكمي، الذي يأبى أن يسكن السطحي المباشر، ذلك أنها لا تعترف بالثبات والجمود والمعيار والقاعدة.
- هناك تلازم بين مشروع الحداثة الغربية التجديدي وبين مشروع التأسيس لكتابة شعرية عربية جديدة ومختلفة ومتجاوزة للشعرية القديمة، مفارقة لها على مستوى الطرح والبناء والتأسيس إبداعا وتنظيرا، وقد كانت قصيدة النثر المجسد الحقيقي لوهم التجاوز الحداثي المطلق للأنواع الأدبية والتقسيمات الأكاديمية.
- سعت قصيدة النثر إلى تجسيد فعل الكتابة المطلقة، حيث تتظافر الأجناس النثرية والتقنيات الحكائية والسردية القصصية مع الرؤيا الشعرية مشكلة كتابة حداثية تكرّس التعدد والاختلاف والتعالق والتناص.

خاتمـــــة

- أوجدت قصيدة النثر لذاتها شعرية جديدة حيادية تتجاوز الشعر والنثر والتصنيفات والتعقيدات القبلية، إنها شعرية حداثية تجعل من الكتابة خطابا مطلقا تتعالق في تشكيلة كل الخصائص والتقنيات والرؤى الجمالية المختلفة المتنافرة حينا والمتناغمة حينا آخر، في انسجام علائقي فني شعري تارة وفوضوي عبثي تارة أخرى.

رجاؤنا أن نكون قد سلطنا الضوء على ما يستحق الوصف والمقاربة ويبقى النقص طبيعة بشرية لا يمكن تجاوزها، ولعل هذا ما يشفع لنا، والله الموفق لما فيه النفع والخير.



مَكْتَبَةُ الْبَحْث

مكتبة البحث

- القرآن الكريم برواية حفص

1. المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر,1991..
2. إبراهيم زكريا, هيغل أو المثالية المطلقة, دار مصر للطباعة , القاهرة.
3. ابن الأثير أبو الفتح نصر الله, المثل السائر, تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة, دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ج.1.
4. ابن خلدون, المقدمة, الدار التونسية للنشر, وتونس, 1984, ج1.
5. ابن رشيق القيرواني, العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط.4، 1972، ج.1.
6. ابن سلام الجمحي, طبقات الشعراء, إعداد اللجنة العلمية لنشر التراث العربي, دار النهضة العربية, بيروت لبنان, د.ط, د.ت.
7. ابن سيده أبو الحسن علي بن إسماعيل، المخصص، تح. خليل إبراهم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.1، 1417هـ 1996م.
8. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، 1980م.
9. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وراجعه هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج.2،ط. 1، 2003.
10. أبو هلال العسكري, كتاب الصناعتين الكتابة والشعر, تح. على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم.
11. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، مصر، ط.01، 1992.
12. إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1996.
13. أحمد درويش، متعة الذوق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
14. أحمد شوقي, الشوقيات, المكتبة التجارية الكبرى, مطابع دار الكتاب العربي, بيروت, ج.2, د.ت.
15. أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية و وهم المحايثة)،ج.1 ،منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط.1، 2003.
16. **أدونيس:**
   - الآثار الكاملة، مج.2، دار العودة، بيروت، 1971.
   - صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط.02، 1979.
   - الأعمال الشعرية 3، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، 1996.
   - أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة الشعر، بيروت، 1961.
   - الثابت والمتحول، الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985، ج.1، ط.4.

- الثابت والمتحول، الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985، ج.1، ط.4.
- زمن الشعر, دار العودة, بيروت,ط2, 1978.
- سياسة الشعر, دار الآداب, بيروت, ط.1, 1996.
- الشعرية العربية, دار الآداب , بيروت, ط1, 1985.
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت،ط.3، 2000.
- صدمة الحداثة, دار الفكر, بيروت, ط.5, 1986.
- صدمة الحداثة، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط. 4، 1983.
- الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط.1، 1996.
- فاتحة لنهايات القرن, دار العودة, بيروت, ط.1, 1980.
- كلام البدايات، دار الآداب، بيوت، لبنان، 1989.
- مقدمة للشعر العربي, بيروت , لبنان, ط3, 1979.
- موسيقى الحوت الأزرق, (الهوية الكتابة العنف), دار الآداب , الأردن, ط1, 2002,
- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993.

17. أسيمة درويش، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1992.
18. إلياس خوري, الذاكرة المفقودة, دار الآداب، بيروت, 1982.
19. الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي, الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري, تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد, المكتبة التجارية الكبرى, مصر، ط.3, 1959.
20. أمين الخولي, مناهج في النحو والبلاغة والتفسير والأدب, دار المعرفة, ط.1, 1961.
21. أنسي الحاج, لن, دار الجديد, بيروت, ط, 1994.
22. إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من حياته وشعره.
23. الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب, إعجاز القرآن , تح. عماد الدين أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1997.
24. بسام قطوس, الإبداع الشعري وكسر المعيار, رؤى نقدية, لجنة التأليف والتعريب والنشر , مجلس النشر العلمي, جامعة الكويت, ط.1, 2005.
25. بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2002.
26. تمام حسان, الأصول, دراسة ابستومولوجيا للفكر اللغوي عند العرب, فقه اللغة, البلاغة, عالم الكتب, القاهرة, 2000.
27. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط.2، 1987.
28. جابر عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي, دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974،
29. جابر عصفور, قراءة التراث النقدي, دار سعاد الصباح , القاهرة. ط.1, 1992.
30. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر, البيان والتبين, تح. عبد السلام هارون، مؤسسة الغانجي، القاهرة، مصر، ط.3، ج.1، 1975.
31. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، ج/3، دار الجيل، بيروت، 1986.

32. جلال الدين السيوطي, الإتقان في علوم القرآن , تح. محمد أبو الفضل إبراهيم, الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1394هـ/ 1974 م.
33. جهاد فاضل, قضايا الشعر الحديث, دار الشروق, بيروت, ط.1, 1984.
34. جودت فخر الدين, شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري, منشورات دار الآداب, بيروت, ط.1, 1984.
35. جورج غريب، دراسات أدبية، دار الثقافة، بيروت، ط. 2، 1997.
36. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986.
37. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1994.
38. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب) ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
39. حسين سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر،1997.
40. حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999.
41. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1979.
42. الذهبي شمس الدين، تاريخ الإسلام وَوَفيات المشاهير وَالأعلام، تح. الدكتور بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط.01، 2003 م. ج.9.
43. الروماني الخطابي, عبد القاهر الجرجاني, ثلاث رسائل في اعجاز القرآن, تح. محمد خلف الله, محمد زغلول, دار المعاف، مصر، 1976، ط.3.
44. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها اللإبداعية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط.3، 1984.
45. سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية (دراسة للزمن في القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط .1، 1980.
46. السيد محمود أحمد, عصرنة التراث, دار حراء طه, القاهرة, 1999.
47. شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط.1، 1997.
48. شكري عياد, المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين, سلسلة عالم المعرفة, الكويت، 1993.
49. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، د.ت.
50. صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط.4، مج.1.
51. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، مج.03، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988.
52. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
53. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996.
54. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلومصرية، مطبعة الأمانة، مصر، ط.2، 1978.
55. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط.14، 1993، ج.2.
56. عادل ضاهر، الشعر والوجود،(دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط . 1، 2000.

57. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1،1980.
58. عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط. 2، 1996.
59. عبد الرحمن بدوي، مدخل جديد للفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت د.ت.
60. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ج.02، مكتبة المدينة، الدار التونسية، 1984.
61. عبد الرحمن بن عبد الخالق اليوسف، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة ابن تيمية، الكويت، ط.3، 1406 هـ - 1986 م.
62. عبد السلام المسدي, الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1982، ط.3.
63. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
64. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط.1، 1981.
65. عبد العزيز بومسهلي،الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، دار إفريقيا الشروق، بيروت، لبنان، 1998.
66. عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001.
67. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
68. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ج.1.
69. عبد القادر هني، النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط.1، 1999.
70. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.
71. عبد الكريم حسن، لغة الشعر في "زهرة الكيمياء" بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 1992.
72. عبد الكريم حسين الوضعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1983.
73. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993.
74. عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.
75. عبد الله شريق, في شعرية قصيدة النثر, منشورات اتحاد كتاب المغرب, المغرب، ط.1, يونيو, 2003.
76. عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
77. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
78. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.
79. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2002.
80. عبد الناصر هلال, قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة, دراسة في جماليات الإيقاع, النادي الأدبي في منطقة الباحة, المملكة العربية السعودية, ط.1, 2012.
81. عثمان موافي، في نظرية الأدب، (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)، ج/2، دار المعرفة، بيروت، ط.3، 2002.
82. عثمان ميلود, شعرية تدوروف, عيون المقالات, دار قرطبة , الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1990.

83. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000.
84. عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت..
85. عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, المكتبة الأكاديمية , القاهرة, ط.6, 1994.
86. عز الدين إسماعيل, روح العصر, دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة, دار الرائد العربي, بيروت, 1978.
87. عز الدين مناصرة، قصيدة النثر جنس أدبي خنثى، منشورات بين شعر، فلسطين، 1998.
88. العقاد عباس محمود, المازني عبد القادر, الديوان, مطابع دار الشعب, القاهرة، ط.3, 1997.
89. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق عمان، الأردن، ط.1، 1997.
90. علي حرب, نقد النص, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب، ط.2, 1995.
91. علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب، ط.01، 1993.
92. علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، (بين السياق ونظرية النظم) بحثا عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2002.
93. عمر أزراج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984.
94. عمر أزراج، الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
95. عيتاني نديمة, التراث في الحضارة العربية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط.2, 1996.
96. غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.2، 1978.
97. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، د.ت.
98. فتحي أحمد عامر, من قضايا التراث العربي, دراسة نصية نقدية مقاربة, النقد والناقد, منشأة المعارف, مصر، د.ت.
99. في قضايا الشعر العربي المعاصر , المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم, تونس, 1988.
100. فيصل دراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، دار الفنون عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط.1،1999.
101. فيصل دراج, الواقع والمثال, دار الفكر الجديد, بيروت, ط1, 1989.
102. قاسم حداد، أمين صالح، بيان "موت الكورس"، البيانات، جمع وتقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، 1995.
103. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني, الوساطة بين المتنبي وخصومه, تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي, منشورات المكتبة العصرية, صيدا, بيروت.د.ط,د.ت.
104. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. د.ط, د.ت.
105. كاميليا عبد الفتاح, القصيدة العربية المعاصرة, دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية, دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، 1986.
106. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دارالعلم، بيروت، لبنان،1979.
107. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1 ، 1987.
108. مجاهد عبد المنعم، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 1997.

109. مجموعة من المؤلفين, مفهومات في بنية النص, تر. وائل بركات, دار معد للطباعة والنشر والتوزيع, دمشق, سوريا, ط1, 1996.
110. محمد أديوان, سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة, شركة النشر والتوزيع للمدارس, مصر, ط.1, 2000.
111. محمد العباس, ضد الذاكرة, شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 2000.
112. محمد النويهي, قضية الشعر الجديد, دار الفكر, القاهرة, ط.4, 1974.
113. محمد بنيس , محو الكتابة.
114. محمد بنيس, الشعر العربي الحديث, بنياته وإبدالاتها, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط2, 2001.
115. محمد زكي العشماوي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، 1994.
116. محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، دار الأدب، بيروت، ط.01، 1996.
117. محمد غنيمي هلال, الموقف الأدبي, دار الثقافة, دار العودة, بيروت، 1977.
118. محمد غنيمي هلال, دراسات ونماذج, في مذاهب الشعر ونقده, نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع, مصر.
119. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973.
120. محمد قاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع: 22 ،1999.
121. محمد لطفي اليوسفي, فتنة المتخيل, الكتابة ونداء الأقاصي, , المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان، 2002، ج.1, ط.1.
122. محمد لطفي اليوسفي, لحظة المكاشفة الشعرية, الدار التونسية للنشر, 1992.
123. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.
124. محمد مصطفى أبو شوارب, شعرية التفاوت, مدخل لقراءة الشعر العباسي, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, مصر. د.ت.
125. مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة (قراءة في نقد القرن الرابع هجري) ،دار الوفاء، الإسكندرية، ط . 1، 2002.
126. مصطفى السعدني، الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط.
127. مصطفى ناصف, الصورة الأدبية, دار الأندلس, بيروت, ط.2, 1983.
128. مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط.1، 1990.
129. منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق والكمال والحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.
130. الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة المؤلف، الندوة العالمية للشباب الإسلامي، إشراف وتخطيط ومراجعة: د. مانع بن حماد الجهني، دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 4، 1420 هـ، ج.2.
131. ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، آراء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
132. ميخائيل نعيمة, الغربال, دار نوفل, بيروت, ط15, 1991.
133. نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, مكتبة النهضة, الْقَاهِرَة, ط.3, 1967.
134. ناصر الحاني, المصطلح في الأدب العربي, منشورات دارك المكتبة العصرية, صيدا, بيروت, 1968.

135. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2007.
136. نبيلة إبراهيم، فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية(1)، مكتبة غريب،الفجالة، القاهرة، د.ت.
137. نصر حامد أبو زيد, إشكالية القراءة وآليات التأويل, المركز الثقافي العربي, بيروت, لبنان, ط.4, 1996.
138. نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج/2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،1997
139. وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، بيروت لبنان. ط.01، 1980.
140. يمنى العيد, في القول الشعري, دار توبقال, المغرب، ط.1, 1987.
141. يوسف الخال, الحداثة في الشعر, دار الطليعة, للطباعة والنشر, بيروت, ط.1, 1978.
142. يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.
143. يوسف سامي اليوسف, القيمة والمعيار, مساهمة في نظرية الشعر، دار كنفاني للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.1، 2000.

2- المصادر والمراجع المترجمة:

1. آن جفرسون ودفيد روسي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر. سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
2. تزيفيطان تودوروف, الشعرية, تر. شكري المبخوت ورجاء سلامة, دار توبقال, المغرب, ط1, 1987.
3. تزيفيطان تودوروف، مفهوم الأدب، تر. منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع: 4، 1988.
4. جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر. ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
5. جان ستاروبنسكي وإيف سيفر بل ودانيال هنري باجو، في نظرية التلقي، تر. غسان السيد، دار العدد، سورية، ط.1. د.ت.
6. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
7. جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1997.
8. جوليا كريستيفا، شعرية محطمة، تر. وائل بركات، مجلة نوافذ،ع: 15، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421 هـ.
9. جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
10. جيرار جينيت, مدخل لجامع النص, تر. عبد الرحمن أيوب, دار توبقال للنشر, المغرب، 1986.
11. خوسيه ماريا يوثويلوايقا نكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر.حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.
12. ر.م. ألبيريس, الاتجاهات الأدبية الحديثة, تر. جورج طرابيشي, منشورات عويدات , بيروت, باريس, ط.3, 1980.
13. روبرت هولب، نظرية التلقي، تر. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط . 1، 1994.
14. رولان بارت, الدرجة الصفر للكتابة, تر. محمد برادة, الشركة المغربية للناشرين المتحدين, الرباط, المغرب, ط.3, 1985.
15. رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر. محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط.1، 1980.
16. رومان جاكبسون, قضايا الشعرية, تر. محمد الولي ومبارك حنون, دار توبقال, المغرب, ط1, 1988.
17. رومان ياكبسون، نصوص الشكلانيين الروس، ضمن نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1982.

18. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، 2001.
19. سوزان برنار, قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا, تر. زهير مجيد, مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1996.
20. كولن ولسن، اللامنتمي، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 2004.
21. كولن ولسن، سقوط الحضارة، تر. أنس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1971.
22. كولن ولسن، دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية، تر. أنيس حسن، دار الآداب، بيروت، ط.3، 1982.
23. مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن, الحداثة, تر. مؤيد حسن فوزي, دار المأمون, دمشق، 1987.
24. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط.2، 1982.
25. هربرت ماركوز، البعد الجمالي، تر. جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1982.

3- الرسائل المخطوطة:

1. أحمد بوزيان, شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي, مخطوط دكتوراه, جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2006-2007.
2. أحمد يوسف, القراءة النسقية, في ضوء المقاربات البنيوية للشعر العربي الحداثي, مخطوط دكتوراه, جامعة وهران، الجزائر، 1999.
3. حبيب بوهرور، الخطاب الشعري والموقف النقدي من كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أدونيس ونزار قباني نموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007.
4. خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مخطوط دكتوراه ، جامعة وهران، الجزائر، 1998/1999.
5. سيد عبد الله علي محمد السيسي, قصيدة النثر العربية, دراسة نصية لشعرية النوع (من عام 1967), أطروحة دكتوراه, جامعة القاهرة, 2011.
6. عبد الله العشي, نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين, مخطوط دكتوراه, جامعة وهران, الجزائر, 1991-1992.
7. ناصر إسطنبول, تداخل الأنواع الأدبية, الشعر العربي المعاصر, أنموذجا, مخطوط دكتوراه, جامعة وهران, الجزائر، 2005-2006.
8. الهواري غزالي، شعرية الإلقاء، مقولة التوازي، إلقاء محمود درويش نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، الجزائر، 1999 /2000.

4- الدوريـــات:

1. أحمد المديني, الصمت الحداثة , عزلة النص وهرطقة التنظير, الحداثة الأخرى, مجلة كتابات معاصرة, لبنان، مج.5, ع. 18, حزيران 1993.
2. بلقاسم خالد، أدونيس والخطاب الصوفي، الأفق الأدونيسي، مجلة فصول، مصر، مج. 16، ع.2.
3. البياتي, الشاعر العربي والتراث, مجلة فصول, مجلة النقد الأدبي, مصر، مج1, ع4, جويلية , 1981.
4. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مصر، المجلد الأول، ع.04، يوليو، 1981.

5. جان طنوس، مقال جدلية الظل والنور في كتاب الحصار، مجلة فصول، مصر، المجلد السادس عشر، ع.02، خريف1997.
6. جبرا إبراهيم جبرا, الحداثة في الشعر والجمهور, مجلة فصول, مصر، م. 15, ع.2, صيف 1996.
7. حسين مروة, أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث, مجلة الآداب البيروتية, دار الآداب, بيروت, العدد2, فبراير 1967.
8. صدوق نور الدين، السردي والشعري حدود التمفصل والتمازج، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع. 38، آذار 1986.
9. عبد الملك مرتاض، الأدبية والأدب، بحث في الماهية ، مجلة العلامات،مج/10، ج/40، المملكة العربية السعودية.
10. عصام شرتح، فضاءات جينيت ومجازات جاكبسون، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع :57 ،مج/15 ،آب /أيلول 2005.
11. علون مهدي الجيلاني, قصيدة النثر العربية, قراءة في تبدلات النسق المعرفي وأثرها على النوع الشعري، ع. 63.
12. فخري صالح, القصيدة العربية الجديدة, الإطار النظري والنماذج, مجلة نزوى, العدد10.
13. كمال أبو ديب, الحداثة والسلطة, النص, مجلة فصول, ع: 1984.
14. محمد عبد المطلب, النص المشكل, الهيئة العامة لقصور الثقافة, القاهرة, كتابات نقدية, 22 يوليو/ تموز, 1999.
15. يان موكاروفسكي, اللغة المعيارية واللغة الشعرية, تر: ألفت كمال الروبي, مجلة فصول, مصر، المجلد 05, العدد01, أكتوبر, نوفمبر, 1984.
16. يوسف الخال, محاولات في تفهيم الشعر الحديث, مجلة شعر, بيروت، لبنان، شتاء-ربيع, 1964.
17. [1]- يوسف الخال, مفهوم القصيدة, شعر, مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة شعر, بيروت, السنة السابعة, 1963, مج:25-28.
18. يوسف اليوسفي، قيمة أدونيس، مجلة المعرفة، مجلة ثقافية مصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، السنة 17، ع:303، كانون الثاني 1992.

5- المعاجم والقواميس:

1. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

6- المراجع الأجنبية:

1. *G. Genette, Figure III, seuil, Paris, 1972.*
2. *Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Ed. Seuil, Paris, 1972 .*
3. *Roland Barthes ،le degré zero de l'écriture ، seuil ,Paris، 1972.*

فهرس

فهرس الموضوعات

مقدمـــــة ..... أ

الفصـل الأول الكتابة بين رؤيا المفارقة والمقاربة في الشعرية العربية. 02

1- الشعرية العربية بينسلطة المعيار وإشكالية الإبداع 02

1-1- الكتابة والخطاب القرآني(الكتابة والنموذج البلاغي) 09

1-2-سـلطة المعيـار 13

1-3- تجاوز المعيار 18

2- الكتابة ضمن رؤيا الشعرية الغربية 23

2-1- الشعرية الغربية, المفهوم والتحول 23

3- شعرية الانزياح وتجاوز القاعدة 25

4- الشـعرية وجدليـة تعـدد المفـاهيم 26

5- واقع الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر 41

5-1-الشعرية و إشكالية المفهوم في المدونة النقدية العربية 41

5-1-1- شعرية كمال أبوديب 46

5-1-2- شعرية لطفي اليوسفي 51

5-1-3- شعرية عبد الله الغذامي..... 53
5-1-4- شعرية صلاح فضل..... 55
الفصل الثاني الكتابة وإشكالية اللغة بين الثبات والتجاوز..... 61
1- الكتابة والتجاوز..... 61
2- فكرة الثبات والتجاوز..... 63
3- الكتابة ولغة الإبداع..... 64
4- جدلية الشعري والنثري في الكتابة الحداثية..... 69
5- الكتابة الحداثية وتجاوز ثنائية (شعر/نثر)..... 73
5-1- شعرية الانزياح في النثر..... 84
5-2- شعرية الفجوة :مسافة التوتر..... 87
5-3- الوظيفة الشعرية..... 88
5-4- شعرية العنوان..... 90
5-5- جمالية التفاعل بين الوظيفة (الشعرية/المرجعية)..... 90
6- اللغة الشعرية وتجاوز المعيار..... 94
7- الخيال الشعري وتجاوز الحسي..... 103

8- الصورة الشعرية بين الهدم والبناء 107
9- الغموض من الشعرية إلى التعتيم 112
10- شعرية النثر في الكتابة الحداثية 118
الفصل الثالث: مأزق الكتابة بين الحداثة والتراث 125
1- الكتابة وإشكالية التراث 125
2- جدلية الكتابة (التراث/ الحداثة) 126
3- الكتابة وسلطة التراث 141
4- الكتابة والتجاوز 148
5- الكتابة الحداثية وشعرية الرؤيا 153
6- الكتابة وماهية الرؤيا 159
7- مغامرة الكتابة الحداثية 168
7-1- الصوفية 168
7-2- اللغة الصوفية ورؤيا الحداثة 181
الفصل الرابع: كتابة التجاوز ووهم الحداثة 192
1- التجريد وكتابة المطلق 192
1-1- التجريد الكوني 196
1-2- التجريد الإشراقي 196
2- جدلية الكشف 196

والخلق..... 202
3- الكتابة الحداثية والحقيقة الشعرية..... 210
4- بيان الكتابة ومسار التحوّل..... 217
4-1- لغة كتابة البيان..... 218
4-2- الكتابة والتحولات..... 219
4-3- الكتابة والخلق الشعري..... 222
5- الكتابة الحداثية وتجاوز الأغراض..... 230
5-1- قصيدة النثر وتجاوز الوزن والإيقاع..... 232
5-2- قصيدة النثر ولادة أزمة الكتابة والنقد..... 237
5-3- قصيدة النثر ووهم الحداثة..... 240
5-4- قصيدة النثر وتماهي الأجناس الأدبية..... 245
5-5- قصيدة النثر وتعالق المختلف..... 246
5-6- قصيدة النثر كتابة التعدد وتلاشي الحدود..... 251
الخاتمة..... 254
مكتبة البحث..... 261
الفهرس..... 272